وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

شكسبير
السيرة

تأليف: بيتر أكرويد
ترجمة: عارف حديفة





شكسبير

السيرة



تصميم الغلاف

فراس نعوف



شكسبير

السيرة

تأليف : بيتر أكرويد

ترجمة: عارف حديفة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب

Peter Ackroyd

Shakespeare

THE BIOGRAPHY

شكسبير: السيرة = Shakesoeare/ تأليف بيتر أكرويد؛ ترجمة عارف حديفة .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ٦٧٢ ص؛ ٢٤سم.

(أعلام الأدب العالمي؛ ٤)

١- ٩٢٨: شكسبير، وليم أ ٢- ٧٩٢,٠٩٤٢ أ ك ر ش

٣- العنوان ٤- أكرويد ٥- حديفة ٦- السلسلة

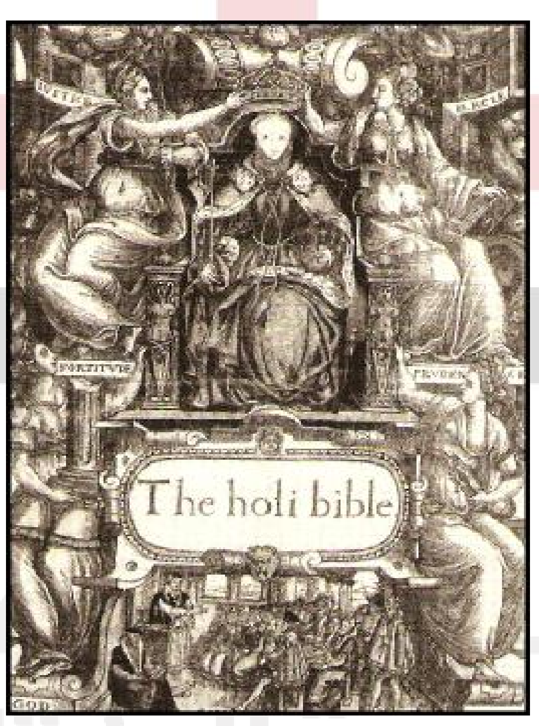
مكتبة الأسد

أعلام الأدب العالمي

«٤»

الجزء الأول

ستراتفورد - أبون - أفون



صفحة غلاف « طبعة الإساقفة » للكتاب المقدس تظهر الملكةَ المتوجة إليزابيث الأولى وقد أحاطت بها أربعة شخوص أنثوية تمثّل العدالة والرحمة (الاعتدال) والرزانة والشجاعة. ولا بد أن يكون شكسبير قد اطلع في أعوام التلمذة على اللغة القوية للكتاب المقدس الذي تُرجم إلى الإنكليزية منذ عهد قريب.



الفصل الأول

طلعت نجمة ذات يوم
وتحت تلك النجمة وُلدتُ

الافتراض الشائع بين الناس هو أن شكسبير وُلد في ٢٣ نيسان ١٥٦٤، أو في عيد القديس جورج. ربما ولد في ٢١ أو ٢٢ من ذلك الشهر في واقع الأمر، ولكن أن يوافق مولدُه يومَ احتفال وطني أمر ملائم على الأقل.

ولما أعانته قابلة على الخروج من الرحم إلى عالم الزمن، غُسل كأي طفل في القرن السادس عشر، و«قُمِّط»، أي أُحكم لفُّه في قماش ناعم، ثم حُمل إلى الطابق السفلي ليُقدَّم إلى والده. وبعد هذا الترحيب الطقسي، أُعيد إلى الغرفة التي ولد فيها، وهو ما زال دافئاً وغامضاً، حيث أُضجِع إلى جانب والدته. وكان القصد من ذلك أن «تسحب الأم من الطفل جميع الأمراض»(١) قبل أن يوضع في مهده. كان الطفل يُلقَم عادة قليلاً من الزبدة والعسل. وجرت العادة في واريكشير أن يُعطى الرضيع مخَّ أرنب جُعل هلاماً.

وعلى عكس تاريخ ميلاد شكسبير، فإن تاريخ تعميده معروف على وجه الدقة: لقد جرى تعميده في كنيسة Holy Trinity (الثالوث المقدس) في ستراتفورد يوم الأربعاء ٢٦ نيسان ١٥٦٤. وفي سجل تلك الكنيسة، دوّن موظف الأبرشية الاسم باللاتينية، وزلّ قلمه فيها، إذ كتب Guilelmus Filius Johannes Shakespeare، وكان ينبغي أن يكتب Johannis.

وحمل والد شكسبير طفلَه من موضع ولادته في شارع هنلي Henley على طول الشارع العام، فشارع Church (الكنيسة) وصولاً إلى الكنيسة ذاتها. لم تحضر الأم التعميد. كان جون شكسبير وابنه الجديد يصطحبهما العرّابون المعروفون باسم مختلف آنذاك هو god - sips أو gossip . وفي هذه المناسبة كان العرّابَ وليام سميث، وهو بائع خردة و جارٌ في شارع هنلي. سُمّي الطفل قبل أن يُغطس في جرن التعميد، وقبل أن تُرسم عل جبينه علامة الصليب. وعند الجرن حُضَّ العرّابون على التأكد من أن وليام شكسبير قد سمع العظات، وتعلم قانون الإيمان إضافة إلى الصلاة الربانية «باللغة الإنكليزية». وبعد التعميد وُضعت قطعة من قماش الكتّان الأبيض على رأس الطفل، وبقي في الكنيسة حتى «أُقيمت صلاة من أجل الأم»، أو طُهِّرت. كانت قطعة القماش تُدعى «ثوب العماد»، وكانت تستخدم كفناً إن مات الطفل في غضون شهر. وفي عهد إليزابيث، كانت طقوس الكنيسة الإنجليكانية ما تزال تفضّل أن يُهدي العرّابون الطفلَ قمصانَ تعميد أو ملاعق فضية منقوش على نهايات مقابضها صورُ الرُسُل، ثم التهام كعكة التعميد احتفالاً بالمناسبة. كانوا رغم كل شيء يحتفلون بضمان الحياة الأبديّة لوليام شكسبير الصغير.

أما حياته على الأرض، فقد كان اليقين بها أقلّ. ففي القرن السادس عشر كانت نسبة وفيات المواليد عالية. كان يموت منهم في غضون أسبوع ٩ %، و١١% قبل أن يبلغوا شهراً من العمر[٢]. وفي العقد الذي ولد فيه شكسبير كان متوسط المعموديات السنوي في ستراتفورد ٦٢,٨، ومتوسط وفيات الأطفال السنوي ٤٢,٨. [٣] كان عليك أن تكون صلب العود، أو من أسرة غنية إلى حد ما لكي تنجو من المصادفات. ولعل شكسبير كان له كلا هذين الامتيازين.

وما إن يتمّ تجاوز أخطار الطفولة، حتى تظهر مصاعب أخرى. كان متوسط أعمار الرجال سبعة وأربعين عاماً. وبما أن والديّ شكسبير، بحسب

هذا المقياس، عاشا طويلاً، فربما كان يأمل أن يحاكيهما في العمر. ولكنه لم يعش إلا ستة أعوام فوق ذلك المتوسط. شيء ما أرهقه. وبما أن متوسط العمر المتوقع في لندن لم يتجاوز خمسة وثلاثين عاماً في الأبرشيات الغنيّة، وخمسة وعشرين عاماً في المناطق الفقيرة، فلربما قتلته المدينة.إلا أن تفقّد الموت هذا قد لزم عنه نتيجة واحدة، وهي أن نصف عدد السكان كان تحت سن العشرين. كانت ثقافة لندن فتيّة تتصف بكل حيوية الحياة المبكرة وطموحها. كانت لندن ذاتها دائمة الشباب.

وامتُحنت قوة شكسبير أول مرّة وهو في الشهر الثالث. ففي سجلّ الأبرشية كُتب في ١١ تموز ١٥٦٤، إلى جانب تسجيل دفن متدرّب شاب عند حائك في الشارع العام: «ههنا بدأ الوباء». وفي مدة قدرها ستة أشهر مات ٢٣٧ شخصاً من أهالي ستراتفورد، أي أكثر من العُشْر. وقضت نحبها أسرة من أربعة أفراد كانت تسكن في الجانب ذاته الذي تسكن فيه أسرة شكسبير. غير أن أسرة شكسبير نجت. ربما فرّت الأم ووليدها الجديد إلى منزل أسرتها القديم في قرية ويلمكوت المجاورة، ومكثا هناك حتى زال الخطر. وأولئك الذي ظلوا في البلدة، استسلموا للمرض.

ولئن نجا الطفل من معاناة الفزع والارتجاف، فقد عاناهما الأبوان. كانا قد فقدا ابنتين، وكلتاهما ماتت في طفولتها المبكرة جداً، لذلك فإن العناية التي أولياها لابنهما الأول لا بد أنها كانت تامة وشديدة. ومثل هؤلاء الأطفال يميلون إلى الاتصاف بالثقة والمرونة في حياتهم اللاحقة. يشعرون بأنهم مباركون ومحميّون بمعنى ما من مشقّات الدنيا. وقد يجدر بنا أن نذكر أن شكسبير لم يلتقط عدوى الطاعون الذي كثيراً ما كان يتفشّى في لندن. ولكننا نستطيع أن نرى أيضاً سمات ذلك الابن المحظوظ في ميزة المنطقة التي أتى منها.

الفصل الثاني

إنها جـوهـر نفسي

كثيراً ما وُصف إقليم واريكشير بأنه إقليم بدائي، ويمكن بالفعل أن تُلمح تضاريس الأزمنة السحيقة في حالة هذا الإقليم وتلاله الجرداء الآن. كما أنه وُصف بأنه قلب إنكلترا أو سُرّتها، مع التضمين الواضح أن شكسبير نفسه يجسّد نوعاً من القيمة الوطنية المركزية. إنه مركز المركز، جوهر ما يتميز به الشعب الإنكليزي، أو منبعه.

كان الريف حول ستراتفورد ينقسم قسمين. فإلى الشمال تقع غابة آردن، بقايا الغابة القديمة التي كانت تغطي ميدلاندز (الأراضي الوسطى)، وهذه المناطق كانت تعرف باسم ويلدن. وقد توحي فكرة الغابة بأرض مشجرة بلا انقطاع، ولكن الحال لم تكن هكذا في القرن السادس عشر. كانت غابة آردن ذاتها تشتمل على مزارع أغنام، ومباني مزارع، ومراعٍ ومروج، وقفار وغابات متقطعة. والمنازل في هذه المنطقة لم تكن تصل بينها أزقة أو شوارع، بل كانت «متفرقة هنا وهناك، وكل واحد من سكانها يسكن في وسط الأرض التي يملكها»[١]، بحسب كلمات وليام هاريسون، الطوبوغرافي في عهد إليزابيث. وحين كان شكسبير يتجول في آردن، كانت الغابات تنحسر من الطلب المتزايد على الخشب من أجل بناء منازل جديدة. كان بناء منــزل يحتاج إلى ستين أو ثمانين شجرة. وكان يجري تقليص الغابة أيضاً لاستخراج المعادن، وتحويل

الأرض إلى مورد رزق. وفي مسح للمنطقة من أجل «مسرح إمبراطورية بريطانيا العظمى ١٦١١»، لاحظ جون سبيد «دماراً هائلاً وبارزاً للغابة». لم يكن في إنكلترا فردوس غابي قط. فهي تدمَّر على الدوام.

ومع ذلك فإن الغابة كانت دائماً رمزاً للتوحش والمقاومة. ففي «كما تشاء» و «حلم منتصف ليلة صيف»، و «سيمبلين» و «تيطس أندرونيكس»، تغدو الغابة رمزاً للفولكلور والذاكرة القديمة. وغابة آردن العظيمة كانت في مرحلة ما قبل التاريخ ملاذاً للقبائل البريطانية ضد الغزاة الرومان، واسم آردن ذاته مشتقّ من جذر سلتي Celtic معناه وديان بعيدة مغطاة بالأشجار. والسلتيّون هم الذين أطلقوا اسم الآردين على سكان المنطقة الواقعة في شماليّ شرقيّ فرنسا وبلجيكا. وتلك الغابات ذاتها وفّرت غطاء للشعب السلتي من قبائل الهويكاس Hwiccas الساكسونية المغيرة للسلب والنهب. والقصص المتوارثة عن فتى واريك، والتي تشرّبها شكسبير في طفولته، تحكي عن الاختباء العصيّ للفارس في الغابة. والسيف الذي حارب به الدانماركيين قد احتُفظ به في قلعة واريك للذكرى.

وعلى هذا فإن آردن كانت مكاناً للاختباء إضافة إلى الصناعة. كانت منطقة يمكن أن يدخلها الخارجون على القانون والمشردون للتحصّن فيها.ولذلك كان سكان المناطق المكشوفة ينظرون إلى سكان الغابة نظرة فيها شيء من الكره والازدراء. كان سكان الغابة «فاجرين في حياتهم وحديثهم»[٢]، وكانوا «لا يعرفون الرب، أو أي مسلك من مسالك الحياة المدنيّة شأن المتوحّشين بين الوثنيّين.[٣]» وهكذا يمتزج تاريخ التمرد بتاريخ الهمجيّة والعصيان المحتمل. يحفر التاريخ مجراه العميق غير منفصل عن الأرض ذاتها. حين يدخل المهرّج تتْشستون الغابة في «كما تشاء»، يقول: «أنا الآن أكثر حماقة، أنا الآن في آردن». كانت والدة شكسبير تدعى ماري

آردن. وكانت زوجته لاحقاً، آن هاثاوي، تقطن أطراف الغابة. لقد كان إدراك شكسبير للمنطقة قوياً ودقيقاً.

وخلف ويلدن في جنوبي الإقليم، كانت تقع فيلدن. وهذه المنطقة تبدو في خريطة واريكشير التي رسمها ساكستون سنة ١٥٧٦ كأنها خالية تماماً من الأشجار إلا تلك النامية في الغياض والغابات الصغيرة. أما باقي المنطقة فقد تحوّلت إلى مرعى، وأرض تغطّيها شجيرات قصيرة، مع أرض مزروعة مترامية عبر التلال. ولقد وصفها وليام كامدن في «بريطانيا» بأنها «ريف من السهول المنبسطة، وبما أنها غنية بالحبوب والعشب الأخضر، فهي تمنحنا منظراً مبهجاً وفسيحاً ومتميزاً.» وشاهد جون سبيد المنظر من الموقع ذاته مثل كامدن، أي من على قمة إدج هيل، ولاحظ «المراعي المكسوّة بالخضرة والمطرّزة بالأزهار». ها هي ذي الصورة الصافية لإنكلترا الريفية. وهذه كانت جزءاً من رؤية شكسبير مثلما كانت الغابة البعيدة. لقد ظُنّ أن فيلدن كانت غنية و بروتستانتية، في حين أن ويلدن كانت فقيرة وكاثوليكية. وهذا اختزال للانحيازات العامة، ولكنه يشير إلى سياق ذلك التوازن بين التقابلات، الذي كان يتأتّى لشكسبير بالفطرة.

كانت ستراتفورد ذات مناخ لطيف، تحميها تلال ويلز. وكانت الأرض والهواء مشبعين بالرطوبة، كما يمكن أن تشهد الجداولُ العديدة الجارية عبر ستراتفورد نفسها. وكانت الغيوم الآتية من الجنوب الغربي تعرف باسم Severn Jacks، وهي تنذر بالمطر. وكما تقول إموجين في «سيمبلين»: «لا يمنع براعمنا كلها من النمو إلا تنفّس الشمال الجائر».

ولكن ما علاقة هذه الطبيعة بشكسبير، وما علاقة شكسبير بها، بالمعنى الواسع للكلمة؟ ربما يفسّر لنا ذات يوم عالِمٌ نابغ في الطوبوغرافيا ما أصبح يُعرف بالسمة المحليّة المميزة، الإحساس بالمكان الذي يربط ويحدد طبيعة

أولئك الذين يترعرعون في بقعة معينة من الأرض. وفيما يخصّ شكسبير، يمكننا أن نجازف في استنتاج، وهو أن عمله يقدّم لنا برهاناً لا لبس فيه على أنه لم يولد ولم ينشأ في لندن. فهو لا يتصف بالخشونة أو الفخامة اللتين يتصف بهما جون ملتون المولود في شارع Bread (الخبز). وهو لا يتحلّى بالقسوة التي يتحلّى بها بن جونسون الذي تعلم في مدرسة ويستمنستر، وهو ليس عنده حدة ألكساندر بوب، ابن المدينة، أو الهواجس المستحوذة على وليام بليك المولود في حي سوهو. إن شكسبير هو ابن ريف.



* * *

الفصل الثالث

هل تحبّ أنت الصور؟

إن ستراتفورد ملتقى طرق تقْطع نهر أفون Avon، واسم النهر في اللغة السلتية هو Afon. ولقد استُوطنت المنطقة منذ العصر البرونزي. كان هناك أكوام من تراب و دوائر من حجر، وهي ترقد الآن مهملة، وكان هناك أماكن منخفضة للقاءات أو الاجتماعات العامة التي كانت تلتئم فيما مضى. وعلى أطراف البلدة الحالية،أقيمت قرية رومانية بريطانية، فأضفت ثقلاً وصلابة على جو المكان المتصف بالديمومة والتعرض للريح.

إن كلمة ستراتفورد تعني طريقاً رومانية مبلطة تقطع مخاضة.أنشئ دير في القرن السابع على مقربة من النهر، وكان في البداية من أملاك إثيلارد، ملك الهويكاس التابع، ثم نُقل إلى ملكية إجوين، أسقف وورستر. وبما أن هذا قد حدث بعد تحويل الساكسون إلى الدين المسيحي، فمن الممكن أن نقول: إن ستراتفورد كان لها صلة بالدين القديم منذ أزمنة مبكرة. والكنيسة التي عُمّد فيها شكسبير بُنيت في موقع الدير القديم، وكانت مساكن الرهبان وخدمهم قائمة ذات يوم على أرض تعرف اليوم باسم البلدة القديمة. ودوّن مسّاحو ١٠٨٥ بكل دقة في مصنّفهم Domesday وجود قرية في هذا الموقع يقطنها فلاحون وعمال، إضافة إلى جماعة كنسية تضمّ كاهناً و واحداً وعشرين قناً، وسبعة من ساكني الأكواخ.

وأخذت هذه القرية تزدهر في القرن الثالث عشر. أقيم معرض مدته ثلاثة أيام في ١٢١٦، وأضيف إليه أربعة معارض أخرى كانت تقام في أوقات مختلفة من السنة، وكان أحدها يدوم خمسة عشر يوماً. وأثبت مسح للأراضي سنة ١٢٥٢ وجود ٢٤٠ ملكية مستأجرة سنوياً من سيد الإقليم، إلى جانب العديد من الحوانيت والأكشاك والمساكن. كان هناك أساكفة وباعة لحوم، وحدّادون ونجّارون، وصبّاغون وصانعو عجلات منهمكون في حرفهم التي شاهدها حتى شكسبير في شوارع طفولته. كان حجم مدينة العصور الوسطى هو ذاته تقريباً في زمن ولادة شكسبير. وإن إدراك الاستمرارية ــ والاستقرار فيها ــ قد كان امتياز ولادته هنا بالمعنى الواقعي.

وُصف الريف المحيط بالبلدة بأنه «متدهور»، تغطيه الشجيرات الشائكة وتأهله الأرانب. وفيه قليل من الأشجار، وليس فيه سياجات شجرية، بل أرض منبسطة ينتثر في كل نواحيها زهر الربيع العطر، والنَفَل، والخردل الأصفر. وهذه الأراضي غير المسوَّرة كانت مروجاً، وأرضاً صالحة للزراعة، ومراعيَ وعرة ممتدة نحو التلال. يستخدم شكسبير أوسع مجموعة من المفردات عن تنوع النباتات التي يمكن أن يُعثر عليها في هذا المكان، مميزاً الشوْكران من حُرْف المروج، وبقلة الملك من الزِوَان.

ومنذ مطلع القرن الثالث عشر، كان في ستراتفورد كنيسة مكرّسة للثالوث المقدس. شُيّدت هذه الكنيسة إلى جانب النهر بالحجر المحلي غير المسوَّى، والحجر الأصفر من مقالع كامبدن، وكانت في غاية الانسجام مع المنظر الطبيعي. كان لها برج خشبي وحولها أشجار دردار، مع طريق مشجرة بالليمون يؤدي إلى المدخل الشمالي.

يُفترض أن شكسبير كان يعرف بيت العظام القديم في الناحية الشمالية للمذبح، حيث تودع الهياكل العظيمة للذين ماتوا منذ عهد بعيد، وكان مهجعاً

للأولاد المنْشِدين وغرفة مطالعة للقسيس. كان شكسبير ومعاصروه متآلفين مع الموت، مع أن هذا لم يمنع جوليت من أن تحتجّ على «بيت العظام» بما فيه من «سيقان نتنة وجماجم مصفرّة». تشير قصة محليّة إلى أن بيت العظام كان في بال شكسبير عندما كتب هذا المقطع من «روميو وجولييت»، وقد تكون القصة صحيحة. ولقد أقيم قبره داخل الكنيسة على بعد بضعة أقدام منه، واللعنة المهيبة التي يستنـــزلها على من «يحرّك عظامه» إنما تفعل فعل المذكِّر. وكان هناك إشارات أخرى إلى الحياة الفانية: مجْمع، أو منـــزل كهنة القداديس الذين يتشفعون للأموات على الدوام، وكان قد بني في الناحية الغربية من فناء الكنيسة سنة ١٣٥١.

والقديم قدم هذا المجمع هو نقابة الصليب المقدّس التي أُسست في ستراتفورد في بداية القرن الثالث عشر. وهذه النقابة كانت جمعية للعامة مكرسة لاحتفالاتهم الدينية والاجتماعية، و «جمعية وديّة» يدفع الأعضاء فيه اشتراكاً سنوياً يضمن لهم جنازة مناسبة. ولكن هذه النقابة كانت هيئة اجتماعية أيضاً تضمّ مديرين وشمامسة يشرفون على مصالح البلدة، وعلى تبرعات الكنيسة أيضاً.

ولئن عرف شكسبير مبنى عاماً في ستراتفورد معرفة تامة، لكان هذا المبنى هو كنيسة هذه النقابة، فلقد أقيمت إلى جانب المدرسة التي تعلّم فيها، وكان يحضر الصلاة هنا في كل أيام الأسبوع ما عدا يوم الأحد. ثم كان هناك الأجراس، الجرس الصغير يدعو الصبي إلى المدرسة صباحاً، والجرس الكبير يُقرع عند الفجر وعند الغسق، وجرس السونيتا «البطيء الكئيب» الذي يقرع عندما يموت أحدهم، وعندما يدفن. ولقد قُرع في آخر الأمر لشكسبير عندما وُوريَ في تراب ستراتفورد.

الفصل الرابع

لأنه حيث تكون يكون العالم ذاته

ولد شكسبير بعد مضيّ خمسة أعوام على تتويج إليزابيث الأولى، ثم أمضى كثيراً من أعوام حياته في جو القيود والشكوك لعهدها الشديد الفردية. كان يستحوذ على اهتمامها على الدوام استقرار البلاد وقدرتها على الوفاء بالديون (ومركزها الخاص). لذلك فإن تسلّطها وبراعتها قد كُرِّستا لاجتناب الاضطراب الاجتماعي والصراع الخارجي. كانت تخشى الفوضى أكثر من أي شيء آخر، ولم تحارب إلا عندما تغدو الحرب ضرورية تماماً. ولكن الملكة غير المتزوجة قد خلقت أيضاً دولة يلازمها عدم الاستقرار، ولا سيما حين اصطنعت لنفسها «أشخاصاً مفضّلين» في البلاط. إلا أن إليزابيث استطاعت أن تحبط أو تحوّل اتجاه عدد من المؤامرات ضد عرشها. وكثيراً ما أعلى حكمُها المتردد النافد الصبر آفاقَ البلاد. كان عصرها عصر استكشاف، وتجارة متجددة، وأدب. ثم إنه دُعي فيما بعد عصر شكسبير. ومع ذلك لا داعي إلى الافتراض أن شكسبير نفسه قد أحبها أو أُعجب بها. فلقد كان في طفولته جزءاً من عالم مختلف كل الاختلاف.

كانت ستراتفورد تقع على الضفة الشمالية لنهر أفون. وكان للنهر حضور مألوف أكثر من أي شيء آخر في ريف تكثر فيه الأشجار والبساتين والحدائق. كان يُسمع هديره في كل شارع وهو في حالة فيضان، سواء في الصيف أو في

الشتاء. ولما كانت «مياه أفون ترتفع»، كما يقول ليلاند، كان الناس الذين يحاولون العبور «يعرضون حياتهم للخطر». ففي صيف ١٥٨٨، مثلاً، ارتفعت مياه النهر ثلاثة أقدام في الساعة طيلة ثماني ساعات متواصلة. والجسر الحجري الذي ما زال قائماً قد موّله نبيل محليّ بارز هو السير هيو كلوبتون. ولكن النهر الفائض يُذكر في موضع مهمّ آخر. ما من كاتب مسرحي في عهد إليزابيث يستحضر النهر أكثر مما يستحضره شكسبير، فمن أصل تسع وخمسين إشارة منفصلة، هناك ست وعشرون تخصّ النهر وهو فائض.[1] كان النهر جزءاً من مخيلته، وهناك صورة مفردة وغريبة في قصيدة «اغتصاب لوكريس»، حيث يُرغِم التيارُ دوامةَ مياه على العودة في الاتجاه ذاته الذي أتت منه. وهذه الظاهرة يمكن ملاحظتها من القنطرة الثامنة عشر للجسر الحجريّ[2] في ستراتفورد..

كان ممرّ الجسر المسوّر يفضي إلى شارع Bridge (الجسر) الذي يجتاز وسط البلدة. وكان هذا الشارع جزءاً من شبكة شوارع يبلغ عددها ستة أو سبعة تخدم ٢١٧ منــزلاً، و مئتي أسرة، ففي أواخر القرن السادس عشر، قُدّر عدد سكان ستراتفورد بنحو ١٩٠٠ نسمة. وحافظت الشوارع ذاتها على هويتها العائدة للعصور الوسطى، كما تشهد حتى الآن أسماؤها: شارع Sheep (الغنم)، وشارع Wood (الخشب)، وشارع Mill (الطواحين). وسُمّي شارع باسم القطيع المحليّ روذر rother الذي بيع هناك. ومع ذلك فإن أكثر المنازل كانت حديثة البناء إلى حد ما، إذ بُنيت في القرن الخامس عشر بالأخشاب المتلاصقة. كانت الأخشاب تقطع من بلوط الغابة المجاورة، وكان الهيكل الخشبي يُسدّ بالطين العادي والأغصان العادية. وكانت الأسس من الحجر المقتلع من مقالع قرية ويلمكوت المجاورة، والتي أتت منها ماري آردن، أما السقوف فكانت من القش. لم تكن النوافذ مزججة، بل محميّة بقضبان خشبيّة ثخينة. إن هذه المنازل كانت طبيعيّة ومحليّة بكل المعاني.

كانت ستراتفورد كثيرة المياه، تجري في شوارعها جداول أو سواقٍ عديدة، وتجاورها آبار وبحرات إضافة إلى مياه راكدة وبواليع. فعلى بعد بابيْن من منـــزل شكسبير كان يقع دكان حدّاد يستفيد من مياه جدول يدعى مير Mere. لم يكن شكسبير بعيداً عن صوت المياه. وكانت شوارع ستراتفورد واسعة إلى حد يمكن معه للعربات أن يجتاز بعضها بعضاً، ولكنها لم تكن واسعة إلى حد لا تضيق معه بأكوام الروث والقنوات الجانبية والأخاديد والجدران الطينيّة.وهذه الشوارع كانت «مبلّطة» أو مرصوفة بالحصى على الجانبين، إلا أن أي شيء كان يمكن أن يسيل في القناة الوسطى. وكانت تمتد إلى الشوارع أيضاً أرض بور تخترقها دروب مؤقتة لا شكل لها.

كان من المفترض ألا تجول الخنازير والإوز والبط طليقة في البلدة، غير أن وجود الخنازير خصوصاً تدلّ عليه الزرائب والباحات في الشوارع جميعاً. وكان هناك منازل عديدة تسرّ الناظرين، إذا استخدمنا تعبير ذلك الزمن، ولكن كان يوجد أيضاً منازل صغيرة قذرة، ومنازل متعددة الشقق للفقراء، ومخازن للحبوب مسقوفة بالقش، وكثير من المباني الإضافية المتهدمة. وكان هناك صلبان حجرية ترشد الناس إلى الطرق، ووسائل تشهير وعقاب، وعمود للجلد لأولئك الذين كانوا يتحدّون سلطة حكام البلدة، وكان أحدهم والد شكسبير. وكان هناك أيضاً سجن، وهو مبنى يعرف باسم «القفص»، وكرسي تغطيس. وهذا ليس ريفاً سعيداً وبريئاً. إن صور ستراتفورد المنقوشة ــ صور المصانع اليدوية وصلبان الأسواق والكنائس الكبيرة والصغيرة ــ تُظهر بطبيعة الحال عالماً من السكون والصمت يعيش فيه تجار وعمال في زي بديع. وتظهر الصور الفوتوغرافية المبكرة عالماً مهيباً تخلو شوارعه العريضة من السكن البشري. ولكن هذه الصور لا تستحضر الحياة الفوضوية الضاغطة التي عاشها شكسبير.

كان لكل تجارة مكان أو موقع، فالخنازير كانت تباع في شارع Swine (الخنازير)، والخيول في شارع Church (الكنيسة)، وباعة الجلود كانوا يتخذون موقعاً لهم عند الصليب في سوق Rother، في حين أن باعة الملح والسكر كانوا يقيمون أكشاكهم في شارع Corn (الحبوب)، وكان يمكن العثور على باعة الحديد والحبال في شارع Bridge، بينما كان «باعة اللحوم» أو الجزّارون عند أعلى Middle Row (الصف الأوسط). كان هناك أسواق متنوعة للحبوب والمواشي والأقمشة. ولما عاد شكسبير إلى ستراتفورد في أواخر حياته، كان هناك سوق للزبدة والجبن عند White Cross (الصليب الأبيض) خارج مدخل منـــزله.

في الساعة الرابعة صباحاً كانت البلدة تستيقظ، وفي الخامسة تمتلئ الشوارع بالناس، وفي الثامنة يفطر التجار والعمال، ويتغدون ظهراً، ثم ينهون أعمالهم في السابعة مساء، في نهاية نهار من أربع عشرة ساعة. ولكن قانون الصنّاع الذي نُشر عام ١٥٦٣، أجاز ساعة للنوم بعد وجبة الظهر. لم يكن هناك عطل إلا الأعياد الدينية المتعددة.

إن كثيراً من حرف ستراتفورد قد استمرّ الاشتغال بها قروناً. ويبيّن مسح للحِرَف من ١٥٧٠ إلى ١٦٣٠ أن البلدة كان فيها ثلاثة وعشرون جزّاراً، وعشرون نسّاجاً، وستة عشر إسكافاً، وخمسة عشر خبّازاً، وخمسة عشر نجّاراً[٣]. وهذه الحِرَف كانت «أولية»، فلقد انخرط أهل البلدة من مثل والد شكسبير في حرف أخرى متنوعة. كانت حرفة جون شكسبير الأساسية صناعة القفافيز، وكان واحداً من ثلاثة وعشرين في البلدة، غير أنه كان أيضاً يكسب رزقه من الاتجار في الصوف، وإقراض المال بالفائدة، وصناعة الجعة. كان تخمير الجعة وبيعها تنفرد بهما ستراتفورد، وليس أقل من سبعة وستين منـــزلاً كانت تزاول هذه الحرفة[٤].

ولكن ما كانت ترتكز عليه هذه الحرف، واقتصاد البلدة كله، هو الإيقاع الأكبر للسنة الزراعية: البذار وتسوية الأرض في شباط، والتشذيب في آذار، والحصاد وإعداد العلف في آب، والدراس في أيلول، وذبح الخنازير في تشرين الثاني. كان في البلدة غنم وخنازير وماشية ونحل، وكان فيها أرض مزروعة، وأرض محروثة، ومراعٍ ومروج. في الجزء الثاني من «هنري الرابع»، يسأل خادمُ القاضي شالو: «هل سنبذر الأرض المنحدرة بالحنطة، يا سيدي؟» «بالحنطة الحمراء، يا ديفي». من الواضح أن شكسبير كان يفهم لغة الأرض.

أُرغم أسقف وورستر في ١٥٤٩ على التخلّي عن حقوقه الإقطاعية في ستراتفورد إلى جون دودلي، إيرل واريك، وهذا أدّى إلى علمنة البلدة. وفي عام ١٥٥٣، مُنحت البلدة وثيقة أصبح بها القيّمون السابقون على نقابة الصليب المقدس أعضاء في المجلس البلدي، ومُنح هذا الدور لأربعة عشر رجلاً من رجال المدينة، وكان عليهم أن ينتخبوا من بينهم نائب عمدة، أو عمدة، ويختاروا أيضاً أربعة عشر مواطناً آخر، ليشكلوا معاً مجلس البلدة.

كانوا يجتمعون في قاعة النقابة المجاورة للكنيسة الصغيرة، وكانت واجباتهم تشتمل على الإشراف على الجسر، والمدرسة والكنيسة ذاتها. والأملاك التي كانت ذات يوم تخصّ النقابة، أصبحت الآن تُستثمر بغية توفير إيراد للمجلس. ومع أن انتهاء سلطة الكنيسة قد أسف عليه كثيرون، فقد مثّل ذلك تقدماً بارزاً في الحكم المحلي الذاتي. شغل نائب العمدة وعضو منتخب من أعضاء المجلس منصبيْ قاضييْ الصلح بدلاً من محكمة الكنيسة. وكان هناك نبيلان وأربعة رجال شرطة تعيّنهم جميعاً هذه القلة من أعيان المدينة. هاهو ذا العالم الذي ازدهرت فيه أحوال والد شكسبير مدة من الزمن، وكان جزءاً من نسيج طفولة شكسبير.

إن وسائل التشهير والعقاب، إذا صرفنا النظر عن السجن وكرسيّ التغطيس، تقدم سبباً وجيهاً للاعتقاد أن طريقة الحياة في البلدة نفسها كان يتمّ الإشراف عليها إشرافاً تاماً. لقد أصبح أمراً معتاداً وصف إنكلترا في عهد إليزابيث الأولى بأنها «دولة بوليسية»، و لكن هذه مفارقة تاريخية. ومع ذلك فإن ذلك المجتمع كان صارم الانضباط وأبويّاً تقريباً. وبكلمات أخرى، كان لا يزال محكوماً بقواعد العصور الوسطى وقوانينها. كان هناك شعور حاد بالفروق بين الطبقات الاجتماعية، وبالسلطة الممنوحة لأولئك الذين ملكوا الأرض. وهذه كانت مبادئ يراعيها شكسبير نفسه مراعاة صادقة. كان ذلك العالم عالم الرعاية والامتياز،عالم المراقبة العرفية والعدالة المحلية الصارمة. كان كل من يتكلم باحتقار عن موظف، أو يعصي أمراً بلدياً، يخضع للتعذيب ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ. ولا أحد كان يستطيع إيواء غريب من غير استئذان العمدة. ولم يستطع أي خادم أو متدرب أن يغادر المنــزل بعد التاسعة مساءً. وكانت لعبة الكرات الخشبية ممنوعة إلا في أوقات معينة، ولم يكن يسمح باعتمار القبعات الصوفية إلا في أيام الآحاد، وكان ارتياد الكنيسة مرة في الشهر على الأقل أمراً ملزماً. لم يكن يوجد أسرار في ستراتفورد. كانت مجتمعاً مفتوحاً يعرف فيه كل واحد عمل أي إنسان آخر، والمشكلات الزوجية أو الأسرية كانت تغدو حديثاً مشتركاً يخوض فيه الجيران الأقربون. ولم يكن هناك فكرة عن الحياة «الخاصة» بأي معنى يمكن الاعتراف به الآن. لذلك فإن هذا يذكرنا بأن شكسبير كثيراً ما نسب إليه اختراع الهوية الخاصة في مسرحياته. لقد كان يدرك إدراكاً حاداً غيابها في مسقط رأسه.

ثمة افتراض عام أن طبيعة البلدة، أو جوها، لم يتغير خلال حياة شكسبير، وهو لم يتغير حتى القرن التاسع عشر. ولكن هذا غير صحيح. فلقد جلب تغير الأساليب الزراعية مشكلاته وشكوكه، ولاسيما أن تسوير الأراضي

العامة، والتربية المكثفة للأغنام، قد أبعدا عمالاً عديدين عن الأرض. تزايد عدد المشردين والعمال الذين لا أرض لهم في شوارع البلدة. وفي ١٦٠١ لاحظ المشرفون على ستراتفورد وجود سبعمئة فقير يشكل العمال الآتون من الريف المجاور القسم الأكبر منهم. وزادت هجرةُ الفقراء التوتراتِ الاجتماعية الكامنة. وما بين عامي ١٥٩٠ و ١٦٢٠ حدث ازدياد سريع في «الإساءات الخطيرة» الموجهة إلى قانون الإقليم. [٥]

لقد فاقم وجود الذين لا عمل ولا أرض لهم مشكلةً بدت آنذاك مستعصية على الحل. كيف يمكن الحيلولة دون ازدياد فقر الفقراء. لقد ارتفعت الأسعار في هذه المرحلة. ففي ١٥٨٦ كان سعر رطل السكر شلناً و٤ بنسات، و صار شلنيْن و بنسيْن في عام ١٦١٢. و في ١٥٧٤ بلغ سعر مكيال الشعير ١٣ شلناً و٣ بنسات، ولكن هذا السعر ارتفع إلى جنيه و٦ شلنات و٨ بنسات في منتصف تسعينات ذلك القرن. وأدى ازدياد عدد السكان إلى انخفاض ما يكسبه العمال المستأجرون. ففي١٥٧٠ كان البنّاء يُدفع له شلن واحد و بنس واحد في اليوم، وبعد ثلاثين سنة، وفي وقت ارتفعت فيه الأسعار ارتفاعاً حاداً، كان لا يكسب إلا شلناً واحداً. واشتدت وطأة هذه الظروف مع تعاقب أربعة مواسم حصاد سيئة بعد ١٥٩٤. وفي النصف الثاني من ١٥٩٦، والشهور الأولى منه ١٥٩٧، حدثت في ستراتفورد وفيات عديدة يبدو أنها كانت مرتبطة مباشرة بسوء التغذية. كان ذلك الزمن زمن مجاعة، والمواطنون المتمردون، «الجياع إلى الخبز»، في مسرحية «كوريولانس»، لم يكونوا تخيّلاً تاريخياً.

وفي حين أن الفقراء انخفض مستواهم إلى ما يمسك الرمق أو أسوأ، فإن صغار الفلاحين ومالكي الأرض قد ازدادوا ثراء. وسهّل تزايد عدد السكان، والطلب على الصوف خاصة، المضاربة في الأرض على نطاق

واسع. وكان ذلك وسيلة للحصول على أرباح سهلة تمتّع بها شكسبير نفسه، ويمكن في واقع الأمر أن نستشهد به كمستفيد كبير من التغير الاقتصادي الذي ثبت أنه ألحق الضرر بالعمال الفقراء. وفي مثل هذه الأمور، لم يكن مفرط العاطفة على الإطلاق، فقد نظّم موارده المالية بالفطنة العملية ذاتها التي استعملها في عمله المسرحي. غير أنه شاهد ما كان يحدث.

كانت طبيعة الاقتصاد الدنيوي تزداد وضوحاً على أية حال، وهناك كثير من الدراسات التي تناولت تعبير شكسبير عن انتقال إنكلترا من العصر الوسيط إلى أوائل العصر الحديث. ماذا يحدث عندما يتمّ الاعتداء على مفاهيم العقيدة والسلطة القديمة،وعندما تنقطع روابط الرعاية والالتزام القديمة؟ إنه تحوّل من لير إلى جونيرل، من دنكان إلى مكبث. كما برز تباين بين تقاليد النبالة والتقاليد الشعبية، وأخذ يزداد وضوحاً. ربما كان شكسبير آخر كاتب مسرحي إنكليزي يوفق بين الثقافتين.

* * *

الفصل الخامس

قل لي من أنجبك

كان هناك ثقافتان بالمعنى الدقيق الكلمة: قديمة وإصلاحية. وقد بدأ الإصلاح الديني في إنكلترا بداية اتصفت بالعنف والطمع، ومثل هذه الأصول العنيفة تسبب أفعالاً عنيفة. ولم يتم التوصل إلى تسوية أو حل وسط إلا خلال عهد إليزابيث البراغماتي الحذر.

وكان غضب هنـــري الثامن من البابا ونفاد صبره عليه قد أدّيا إلى إعلان نفسه رئيساً للكنسية في إنكلترا، وإعدام عدد من رجال الكنيسة للتجرؤ على تحدّي سيادته. ثم إن مستشاريه الأشدّ حماسة، والذين حرّكتهم احتمالات الثراء بقدر ما حرّكهم الشعور الديني المتوقد، قد حظروا الأديرة، وصادروا أراضيها، وكان ذلك أكبر ضربة لميراث العصور الوسطى في إنكلترا. كما تولّى الملك مسؤولية إدخال الكتاب المقدس الإنكليزي إلى كنائس الأبرشيات، وهو تجديد كان له آثار مفيدة.

وكان إدوارد السادس بعد وفاة والده أكثر تشوّقاً إلى تكريس جهده للقضاء على الكاثوليكية. كان يوشيّا الشاب المستعد لتحطيم الأوثان. ولقي إصلاح كتاب الصلوات والطقوس تشجيعاً خاصاً منه، غير أن موته المبكر قطع برنامجه للتجديد. ولم تُلغَ إجراءاته خلال عهد ماري الأولى القصير أيضاً، وهذا ما ترك الشعب الإنكليزي في شك في طبيعة التوجه الديني للأمة.

وكانت إليزابيث، خليفة ماري، هي التي نجحت في العثور على الطريق الوسط. بدت عازمة على استرضاء ما أمكن استرضاؤه من الجماعات المنشقّة. كان ذلك جزءاً من «التسوية» التي تشذبت فيها أهواء الكاثوليكية والبروتستانتية. أمرت الملكة أن تقام الصلوات بالإنكليزية، ولكنها أجازت استخدام رموز كاثوليكية من مثل الصليب والشمعدان. وأكدت في مرسوم السيادة مركزَها كرئيسة للكنيسة، وأصدرت مرسوم الانتظام الذي وضعت به كتاب الصلاة العامة في كل كنيسة. كان ذلك بنياناً ضعيفاً بعض الشيء ضمّت التسويةُ والمناشدة الخاصة بعضَه إلى بعض، غير أنه دام. ربما استخفّت إليزبيث بقوة الجماعات المنتمية إلى مذهب التطهر إضافة إلى الكاثوليكية المتبقيّة عند الناس أنفسهم، ولكن سيطرتها على الشؤون الدينية لم تكن قط موضع شك.

وعلى كل حال لم تكن الملكة العذراء رحيمة بالضرورة مع رعاياها المتمردين. كان الذين عُرفوا بالعصاة ــ أولئك الذين رفضوا حضور الصلاة في الكنيسة ــ يُغرّمون، أو يُعتقلون أو يُسجنون. لقد اعتُبروا خونة للملكة والمملكة. جرى تعذيب الكهنة والمبشّرين الكاثوليك وقتلهم. وكان المفوّضون يقومون بـــ «زيارات» دوريّة يُعلن عنها كثيراً إلى البلدات التي يقال: إن الإيمان القديم يتلبّث فيها، في حين كان الأساقفة يفتشون أسقفياتهم بانتظام بحثاً عن الورع المرتدّ. كان خطراً أن تكون كاثوليكياً، أو كاثوليكياً مشتبهاً به.

وهذه الصراعات والتغيرات وجدت انعكاساً جليّاً في حياة جون شكسبير. كان والد الكاتب المسرحي يوصف في أواخر حياته بأنه «شيخ مرح ووقح ــ وقيل: إن ويل كان شخصاً طيباً وشريفاً، ومع ذلك كان يجرؤ على التنكيت معه في أي وقت.»[١] وبما أن هذا الوصف الموجز نشر أولاً في القرن السابع عشر، وهو مجهول المصدر، فلا ضرورة إلى أخذه بأي درجة

من الحرْفية. ربما يكون قريباً من صورة فولستاف، مع أننا يمكن أن نتكهن أن المعربد المرح الوقح في المسرحيات التاريخية قد يكون بينه وبين أصلٍ محليّ شَبَهٌ عابر. وما نعرفه عن والد شكسبير، وأجداده، يمكن أن يُقاس على نحو أدقّ بالتقارير الوثائقية.

ينتمي آل شكسبير إلى سلالة قديمة. ويوجد ثمانون تهجئة مختلفة لاسم شكسبير ذاته منها ساكسبير، وشاكوسبر، وساكسبر، وشاكستاف، وشاكسبر، وشاسبير، وربما تشهد هذه التهجئات على الطبيعة المتنوعة والمتعددة الأصوات لهويته المفترضة. والتنوع يوحي بالتكاثر والشمولية. وفي وثائق ستراتفورد وحدها يوجد نحو عشرين تهجئة مختلفة ومنفصلة.

ربما ترجع الأسرة إلى أصول نورماندية. ففي قائمة الأسماء النورماندية المؤرخة في ١١٩٥، يوجد اسم وليام شاكسبي، وهناك قصة من قصص المغامرات ترجع إلى أواخر القرن الثالث عشر هي «آمر قلعة كوسي» مؤلفها اسمه جاكيم شاكسيب. والصحيح أيضاً هو أن الأسر الشكسبيرية في إنكلترا كانت تفضل الأسماء المسيحية التي يتميز بها النورمانديون. ويبدو أن اسم الأسرة ذاته له بعض التداعيات العسكرية، وفي حياة شكسبير كان بعض الناس يؤثّر في نفوسهم ما في الاسم من رنين عسكري. ويَرِد في نص يرجع إلى أوائل القرن السادس عشر أن الاسم قد «أُطلق على الجنود الأوائل... لِمَا تحلّوا به من شجاعة، ولما قاموا به من أعمال بطولة.[٢] لذلك فإن والد شكسبير عندما طلب الحصول على شعار النبالة ادعى أن جدّه قد كافأه هنري السابع على «خدمة مخلصة وشجاعة.[٣] واستخدمت لفظة شكسبير اسماً أولاً «للشخص المولع بالقتال، وربما اسماً بذيئاً للمستهتك.»[٤] لهذا السبب اعتبر أحياناً بأنه اسم «وضيع.» وفي ١٤٨٧، رغب هوجو شكسبير في أن يغير كنيته لأنها «كانت تُعتبر خسيسة».[٥] وفيما بعد، لحق كنية ديكنــز كثير من القدح والذم.

إن أول ذكر للكنية في السجلات الإنكليزية كان في ١٢٤٨، إذ يَرِد أن شخصاً اسمه وليام ساكسبير Sakspeer قدم من قرية كلوبتون على بعد أميال من ستراتفورد. ومنذ القرن الثالث عشر، كثيراً ما يرد الاسم في سجلات واريكشير. كان هذا اسم أسرة مستقرة في الإقليم منذ عهد طويل، وجزءاً من المنظر الريفي بالمعنى الحرفي للكلمة. وقد يساعد هذا في توضيح تجذّر شكسبير نفسه في الثقافة الإنكليزية. كان توماس شكسبير Shakespere يعيش في كوفنتري سنة ١٣٥٩، وسكن وليام شكسبير في القسم الجنوبي من بالسال سنة ١٣٨٥، وكان آدم شكسبير ركناً من أركان إقليم بادسلي كلنتون سنة ١٣٨٩. ومن بين الأعضاء في رابطة كنول Knowle الدينية كان رتشارد وأليس شكسبير سنة ١٤٥٧، ثم انضم إليها فيما بعد رالف شكسبير Schakespeire في ١٤٦٤. ودخل في الرابطة ذاتها سنة ١٤٨٦ توماس وأليس شكسبير اللذان من بالسال.

وفي فترة لاحقة وُجد كثير من الأشخاص من آل شكسبير في بالسال، و بادسلي، وكنول، والقرى المجاورة، وهذه الأسماء والتواريخ تعطينا دليلاً واضحاً على وجود عائلة ممتدة من الأخوة والأخوات والأقرباء داخل منطقة جغرافية يبلغ مداها بضعة أميال. كان كثير منهم أعضاء في رابطة كنول. ويؤدون واجبات دينية ودنيوية. وعلى ذلك يمكن اعتبارهم كاثوليكيين صالحين مراعين للعادات والطقوس. كانت إيزابيلا شكسبير رئيسة منــزل الراهبات في روكسال في الأعوام الأول من القرن السادس عشر. وفي سنة ١٥٢٦ مُنح المنصب بعدها لجين شكسبير على الطريقة المميزة للعصور الوسطى. ومن هذه الكوكبة من آل شكسبير جاء أسلاف وليام شكسبير الأقربون.

كان جدّه رتشارد شكسبير يدير مزرعة سنيترفيلد، وهي قرية على بعد أربعة أميال شمالي ستراتفورد. كان ابن أحد اثنين، جون شيكشيفات من

بالسال أو آدم شكسبير من بادسلي كلنتون، وأياً كانت الأبوة الدقيقة، فإن أصله واضح. كان مزارعاً غنياً، ومعروفاً بأنه خبير في الزراعة،وعنده مجموعتان من الأراضي في الجوار. كانت سنيترفليد نفسها أبرشية متناثرة فيها كنيسة وقصر للمالك، ومنازل وأكواخ قديمة للمزارعين تشرف على منظر طبيعي مختلط من الأرض المشجرة والأرض البور والمراعي والمروج. وكان هذا هو المنظر الطبيعي الذي رآه الكاتب المسرحي في بعض أعوام طفولته.

ونشأت رابطة أسرية أخرى. استأجر رتشارد شكسبير منـــزل روبرت آردن والأرض المحيطة به، وروبرت آردن هو والد ماري آردن الذي تزوجها جون شكسبير فيما بعد. عرف أبوا شكسبير أحدهما الآخر منذ سن مبكرة، ولا شك أنهما التقيا في منـــزل رتشارد القديم في الشارع العام، والذي كانت أرضه تمتد إلى الجدول الصغير. كان المنزل يتألف من قاعة وعدة غرف للنوم، وكان منـــزلاً فخماً بحسب معيار ذلك الزمن. ترعرع جون شكسبير نفسه في حياة المزرعة وجوها. ولد سنة ١٥٢٩، وهي السنة التي عُرف فيها والده في سنيترفيلد أول مرة، ويبدو أمراً محتملاً أن يكون رتشارد شكسبير قد انتقل إلى هذه المنطقة مع زوجته الجديدة وأسرته المتوقعة.

ترك رتشارد شكسبير في وصيته ٣٨ جنيهاً و١٧ شلناً، وهذا يبيّن أنه كان يعيش حياة متواضعة الوفرة بحسب مقياس عصره وعمله. كان يغرَّم أحياناً لعدم حضوره محكمة الإقليم، وعدم ضبطه دواجنه ومواشيه، وعدم ربطه خنازيره، غير أنه كان رجلاً ثريّاً إلى حد ما في مجتمع سنيترفليد الصغير. أورثه صديق عيشه في سنيترفلد، توماس أتوود، قطيعاً من الثيران. كان يشترك مع هيئة المحلّفين في تقويم بضائع جيرانه، ويبدو أن اسمه قد أُدرج في رابطة كنول الدينية. وبذلك المعنى كان صورة عن أسرة شكسبير نفسها،في بحبوحتها وصلابتها، وفي تصرفها الأرعن بين الحين والآخر

أيضاً. ويخمّن بعضهم أحياناً أن شكسبير قد تحدّر من سلالة من الفلاحين الأميين، ولكن الأمر ليس كذلك بالتأكيد.

شرع والد شكسبير، جون شكسبير، في عمل ناجح وهو في سن مبكرة، ومع أن بعضاً من آل شكسبير قد استقروا سابقاً في ستراتفورد، فقد كان هو من مواطني سنيترفيلد. بقي الشقيق الأصغر مزارعاً في القرية، أما جون فلم يختر مزاولة عمل الأسرة فقط، بل رغب في مزاولة حرف أخرى أيضاً. كان يتبع تقليد الابن البكر المكافح للارتقاء في الدنيا. ولسوف يحتذي ابنه حذوه. غادر جون شكسبير المزرعة ليدرج اسمه كمتدرب عند صانع القفافيز في ستراتفورد. كان توماس ديكسون هو المرشح المقبول أكثر من غيره ليكون معلمه، فهو صاحب نُزُل Swan (البجعة) في أسفل شارع بريدج، إضافة إلى أنه صانع قفافيز بارع، وزوجته من سنيترفيلد.

دام تدرب جون شكسبير سبع سنوات. وفي سجلات ستراتفورد ١٥٥٦ أدرج اسمه كـــ «صانع قفافيز». كان في السابعة والعشرين آنذاك، وكان قد زاول الحرفة بضعة أعوام. ويوصف في وثائق لاحقة بأنه «دبّاغ الجلد الأبيض». كان ينقع ويكشط جلود الخيل والغزلان والغنم والكلاب قبل أن يليّنها بالملح والشبّ، ثم توضع في قدر البول والبراز قبل أن تنشر في الحديقة لتجفّ. كان هذا العمل قذراً وكريه الرائحة. وفي مسرحيات شكسبير دليل على كرهه الصريح للروائح الكريهة. وعندما كانت الجلود تلين وتطرى، كانت تُقطع بالسكين والمقصّ وفق قالب لكي تتخذ شكل القفافيز، والجزادين، والأحزمة، والحقائب. وبعد ذلك كانت تعلّق على قضيب قرب النافذة لكي تجتذب الزبائن. وكثيراً ما يذكر شكسبير هذه الحرفة، ومنتجاتها، في مسرحياته. إنه يعرف مختلف أنواع الجلود من جلد الكلب إلى جلد الغزال، ويحصي مجموعة المواد التي كان والده يبيعها من الأحذية الأنيقة

الجلد إلى السروج المصنوعة من جلد الغنم، والحقائب المصنوعة من جلد الخنـــزير، والتي كان يبيعها السمكريون الجوّالون. يسأل هملت: «ألا يصنع الرَقّ من جلد الغنم؟» فيجيب هوارشيو مدققاً: «أجل يا سيدي، ومن جلد الجداء أيضاً». و يمدح شكسبير القفافيز، ولا سيما تلك المصنوعة من جلد الجداء، وهناك إشارات إلى «ضمير طريّ الأديم» («هذا كله صحيح»)، و«ذكاء من جلد الجدي يضيق ويتسع من الإنش حتى الذراع» («روميو وجوليت»). ويصف شكسبير القفافيز باستمرار سواء أكانت محمولة في القبعة، أو مرمية إشارةً إلى تعهد. وفي «زوجات ويندسور المرحات» تعلق السيدة كويكلي على «لحية كبيرة مستديرة مثل سكين صانع القفافيز المزدوجة». هذه لغة الملاحظ الدقيقة.

كان جون شكسبير يملك دكاناً في الطابق الأرضي أمام منـــزله يطلّ على شارع هنلي، مع أبنية إضافية في المؤخرة للنشر والتجفيف. وفي هذا الدكان وجد عملاً لمتدرب أو متدربيْن أو «خيّاطيْن». كانت «لافتة الدكان» إبْرتا صانع قفافيز. وكان يقيم كشكاً أيضاً في الأيام التي ينعقد فيها السوق في جانب هاي كروس حيث تباع أرخص القفافيز، كل قفازين بأربعة بنسات، وبالطبع كانت القفافيز المبطنة والمطرزة أغلى من ذلك بكثير. وكانت رؤية ابنه البكر وهو يساعده في جذب الزبائن في سوق صباح الخميس هذا أمراً مثيراً، وأما في صباحات الأيام الأخرى فقد كان يذهب إلى المدرسة. ورغم ذلك، فإن الأعمال قد كانت أعمالاً أسرية بمعنى ما.

كان جون شكسبير عضواً في نقابة صانعي القفافيز. وكانت صناعة القفافيز وبيعها تجارة متطورة ومزدهرة في ستراتفورد، إذ بلغ عدد محترفيها في البلدة بين عامي ١٥٧٠ و١٦٣٠ نحو العشرين. ولكنه كان يزاول حرفاً أخرى أيضاً. كان ما زال فلاحاً صغيراً يزرع الأرض مع والده في سنيترفلد،

ومع شقيقه الأصغر في قرية إنجون المجاورة. هاهنا كان يربي ويذبح الحيوانات التي كانت جلودها تتحول إلى جلود مدبوغة. ومن هنا تستنتج تقارير ستراتفورد المتأخرة أن والد شكسبير كان جزّاراً، وأن شكسبير الصغير قد أصبح متدرباً عند جزّار. وإن شيئاً من الحقيقة القابلة للتأكيد يكمن وراء القصص المحلية كلها. يوجد بالفعل عدد من الإشارات إلى الجزارين وحرفتهم في مسرحيات شكسبير، وعلى الأخص تلك المرتبطة بالعلاقة بين الآباء والأبناء. إن شكسبير يعرف مختلف ألوان الدم وتراكيبه، إضافة إلى «روائح المسلخ القذرة» («الملك جون»). ثمة علاقة أو قرينة موْحية.

وفي وثيقة رسمية كـ «المزارع» يَرِد أن جون شكسبير كان يتاجر بالصوف والشعير المعدّ للجعة، ويتاجر بالخشب أيضاً. وأن يكون للرجل عدة مهارات، وأن يزاول عدة حرف، كان أمراً مناسباً وطبيعياً تماماً. وعن اتّجاره بالصوف توجد أدلة كافية. فهو مثل عديد من صانعي القفافيز، كان يحتاج إلى الجلود، ويرغب في نقل الصوف. عُرف جزء من المنزل بـ «دكان الصوف». ولما أعاد مستأجر آخر «تسوية أرضيات الدار، وجد بقايا الصوف والمشاطة تحت الأرضيات ممتزجة مع تراب الأساس».[٦] كان جون شكسبير يبيع رزماً من الصوف زنة الواحدة ٢٨ رطلاً لباعة الثياب وباعة الأمتعة في البلدات المجاورة. إن المهرج في «حكاية الشتاء» يقوم بالحساب: «دعني أرى: ثمة إحدى عشرة وزنة من صوف الكباش، وكل وزنه ثمنها جنيه ونيّف والكباش المجزوزة خمسمئة وألف، فكم يساوي الصوف»؟

وعمل جون شكسبير، كغيره من صانعي القفافيز، سمسارَ صوفٍ بلا رخصة. وقُدمت للمحكمة معلومات عن مخالفته القانون في بيعه وزنة الصوف مرتين بأربعة عشر شلناً. وكانت أعماله غير قانونية لأنه لم يكن عضواً في «مركز بيع» الصوف، وهو نوع من النقابة، ولكن الأهم من ذلك هو أنه راهن

على صفقة بمبلغ ١٤٠ جنيهاً، وعلى أخرى بمبلغ ٧٠جنيهاً. وكانت هذه المبالغ ضخمة حقاً ــ وهي توحي بأن جون شكسبير كان رجلاً ثرياً.

لذلك استطاع أن يتحمل المضاربة في العقارات. اشترى منــزلاً في شارع غرين هيل القريب من شارع هنلي، وأجّره. ثم إنه اشترى منــزلين آخرين مع حدائق وبساتين بأربعين جنيهاً. وأجّر منزلاً آخر للمدعو وليام بيربج الذي قد يكون وقد لا يكون مرتبطاً بصلة قرابة مع أسرة الممثلين اللندنية. إن الحياة العادية حافلة بالمصادفات.

كما أقرض مالاً لجيرانه بمعدل فائدة غير قانوني، وهذه مهنة تندرج تحت اسم مشؤوم هو «الربا». كان معدل الفائدة القانوني١٠ بالمئة، غير أن جون شكسبير أقرض زميل عمل ١٠٠ جنيهاً بفائدة ٢٠ بالمئة، و٨٠ جنيهاً لمعاصر آخر بالنسبة ذاته. وتقاضى الزيادة لأنها أصبحت متداولة، أي إنه كان يستطيع أن ينجو بها. كان إقراض المال ذاته مقبولاً على نطاق واسع في فترة من الزمن ليس فيها بنوك ولا مؤسسات للتسليف، وقد مارسه حتى ابنه بين الفينة والفينة. وبحسب مؤرخ اجتماعي، فإن مثل هذه التعاملات المالية كانت «واسعة الانتشار للغاية»[٧]، وضرورية في الواقع من أجل سهولة حركة المجتمع. كتب وليام هاريسون عن الربا أن «مزاولته عامة بحيث أن من يقرض ماله بلا مقابل يُعدّ أحمق».[٨] كانت المبالغ التي تعامل بها جون شكسبير ضخمة رغم كل شيء. وعندما يُذكر أنه دفع ٢١٠ جنيهات ثمن صوف، وأن ديونه قد بلغت ١٨٠ جنيهاً، يمكن أن تنشأ مقابلة مع ممتلكات والده الكاملة التي بلغت قيمتها أقل من ٤٠ جنيهاً. لقد تخطّت ثروة الابن كثيراً ثروة والده.

وهكذا فإن جون شكسبير كان رجل أعمال بعيد النظر ومزدهر الأحوال. ومع ذلك جرت تخمينات كثيرة حول أُميّته.كان يوقّع بعلامة وليس بإمضاء،

وهذا يوحي أنه لم يكن يحسن الكتابة. وهناك شيء شديد الإرضاء لبعض المعلّقين في احتمال نشأة أعظم كاتب في تاريخ العالم من أسرة أميّة. وهذا يزيد في الدراما المفترضة. وإن عدم إحسان جون شكسبير للكتابة لا يعني على كل حال أنه لم يحسن القراءة بالضرورة. لقد كان يجري تعليم الكتابة أو القراءة،إذ كانتا تعدّان مهارتين مختلفتين. وعلى كل حال، كان من الصعب أن ينخرط في حرف وأعمال متنوعة من غير القدرة على القراءة. وبما أن تَرِكته قد اشتملت على بعض الكتب، فإن ذلك يشير إلى الاستنتاج نفسه.

وهناك أيضاً قضية أثارت نقاشاً طويلاً وهي قضية دينه، فلقد انشغل الدارسون طيلة قرون في جدل حول احتمال أن يكون والد شكسبير نصيراً سريّاً للعقيدة القديمة. وما يجعل هذه القضية مشوّشة هو ظروف ذلك الزمن المربكة، عندما كان ممكناً أن تكون عقيدة الشخص المعلنة ليست عقيدته الحقيقية، وعندما كانت توجد فوارق وتداخلات دقيقة في أي طقس ديني. كانت الولاءات متضاربة. كان من الممكن أن تكون كاثوليكياً وتحضر صلاة الإصلاحيين مراعاة للآداب العامة، أو بغية النجاة من غرامة، وأن تكون عضواً في جماعة جديدة، ومع ذلك تحب طقوس الكنيسة القديمة واحتفالاتها. وكان ممكناً أن تكون متردداً، فتميل إلى هذا أو ذاك بحثاً عن اليقين. وربما كنت بلا إيمان مطلقاً.

إن الدليل على جون شكسبير متماثل الالتباس. فلقد عُمّد ابنه على طريقة الطائفة الأنجليكانية، وكان الكاهن برتشجيردل بروتستانتاً. غير أن جون شكسبير ربما أخفى أيضاً في ألواح السقف في شارع هنلي «وصية روحية» صريحة. وهذه الوثيقة يشكّ في صحتها كثير من الدارسين. ويعتقدون أنها اختلاق أو خدعة، غير أن مصدرها يبدو موثوقاً بما فيه الكفاية. لقد تبين أنها أثر روماني كاثوليكي معترف به، وزّعه إدموند كامبيون

الذي قدم إلى واريكشير في ١٥٨١، وأقام على بعد عدة أميال من ستراتفورد. كان كامبيون نفسه كاهناً يسوعياً ارتحل من روما إلى إنكلترا في مهمة سريّة ومميتة في نهاية الأمر، وذلك لكي يدعم إيمان المواطنين الكاثوليك، ويحوّل إلى الكثلكة أولئك المترددين في ولائهم. كان المبشرون الكاثوليك غير مرحب بهم في إنكلترا، ولاسيما بعد أن حرم البابا الملكة إليزابيث في ١٥٧٠، وكان أن أُلقي القبض على كامبيون في آخر الأمر، وحكم عليه بالموت.

تضمنت الوصية الروحية التي وُجدت في شارع هنلي امتثال جون شكسبير لــ «الكنيسة الكاثوليكية، الرومانية، الرسولية»، وابتهالات إلى مريم العذراء، و«ملاكي الحارس»، إضافة إلى مساعدة «قدّاس القربان المقدس.» وما من وثيقة يمكن أن تكون أكثر أرثوذكسية وورعاً. لقد طُبعت أو نُسخت مع فراغات متروكة لتفاصيل المُوْصِي الخاصة. وهنا ظهرت علامة جون شكسبير أو إمضاؤه، إضافة إلى معلومة مؤداها أن قديسته الشفيعة كانت «القديسة وينيفرد». كان مزار هذه القديسة في هوليويل في فلنتشير، وهو مكان كانت تحجّ إليه عائلات واريكشير الكاثوليكية الثريّة. ولو كانت الوصية مزوّرة، لما عرف تفاصيلَ عن قديسة محلية إلا مزوّرٌ حسن الإطلاع. وتثير الملاحظة شكوكاً أخرى. فإن كان جون شكسبير لا يحسن القراءة، فمن الذي أضاف الإشارة إلى وينيفرد. هل كان فرداً آخر من أسرة شكسبير يحسن القراءة والكتابة في ١٥٨١؟ هناك فكرة تحلّ اللغز. ففي هذه الوثيقة الكاثوليكية إشارة إلى خطر: «ربما يُقضَى عليّ إبان ازدهار خطاياي». وفي «هملت» يأسى الشبح لــ «القضاء عليّ إبان ازدهار خطاياي»، ويستحضر عقيدة المطْهر الكاثوليكية. وهذا الشبح هو بالطبع شبح الأب.

إن هوية المُملَى عليه يجب أن تبقى، على كل حال، موضوعاً للتكهن. ولكن إذا اعتقدنا أن الوثيقة قد أمضاها جون شكسبير، ثم أخفاها في عِليّة

المنـــزل، فإن هذا يدلّ على أنه كان أو أصبح كاثوليكياً مواظباً ومستتراً. وهناك أدلة أخرى. لقد تضمّن تاريخ الأسرة أسلافاً أتقياء منهم ديم إيزابيلا، و ديم جين رئيسة بيت الراهبات في روكسال. كما إن زوجته، ماري آردن، قد تحدّرت من أسرة كاثوليكية قديمة. وهو نفسه قد أدرج اسمه في عدة مناسبات في قائمة العصاة الذين «مثلوا أمام القضاء لأنهم لا يأتون إلى الكنيسة كل شهر وفق قوانين جلالة المملكة.» وفي هذا الجو ربما نقل أملاكه إلى أفراد الأسرة تحاشياً لاحتمال مصادرتها.

ومن ناحية أخرى، يرى بعضهم أنه قد اشترك في قَسَم السيادة لكي يتولّى مناصب رسمية متنوعة في ستراتفورد، كما كان له دور فعّال في تنظيم تكليس الصور الدينية في كنيسة النقابة والاعتناء بها إضافة إلى إزالة منظر المسيح وهو على الصليب. ولكنه كان رجلاً طموحاً، وأحد موظفي القرن السادس عشرالكثيرين الذين كانوا يوجدون توازناً بين أعمالهم واقتناعاتهم. كان باستطاعته أن يؤدي واجباته الإدارية في تلك المناسبات من غير أن يضطر إلى تسويةٍ أو اعتراف بأي عقيدة خاصة عميق الإيمان بها.

يرد في السجّلات أن جون شكسبيركان خلال ١٥٥٢ مستأجراً أو رب منزل في شارع هنلي، وكان قد اجتاز فترة التدريب وهو في الثالثة والعشرين من العمر، وبدأ عملاً على حسابه الخاص، ثم اشترى في ١٥٥٦ المنـــزل المجاور الذي أصبح يعرف منذ ذلك الوقت بـــ «دكان الصوف.» وأخيراً هُدم المنـــزل بغية إنشاء منـــزل مريح وواسع ما زال قائماً إلى الآن. وفي العام ذاته، اشترى منـــزلاً وحديقة في غرين هيل المجاورة. لقد كان يتوسع.

وفي ربيع السنة التالية أو صيفها تزوج ماري آردن، ابنة الملاك القديم الذي استأجر والده منه الأرض. وبدأ في ١٥٥٦ أيضاً ارتقاءه البطيء في سلم ستراتفورد الاجتماعي عندما صار أحد متذوقيْن اثنين مسؤوليْن في البلدة

عن ضمان نوعية الخبز والجعة الموزعين في المنطقة. كان يتقدّم على كل الجهات، وقد انتظمت معاً أسرته وعمله وحياته المدنيّة.

ومع أنه غُرّم لغيابه ثلاث مرات عن اجتماعات محكمة ستراتفورد، فإن ذلك لم يحل دون تعيينه «مسؤولاً عن الأمن» مع ثلاثة آخرين في ١٥٥٨. كان عليه أن يراقب الحراسة الليلية، ويقمع الاضطرابات في الشارع، وينــزع سلاح الميّالين إلى الشغب. لم تكن هذه وظيفة بلا عمل، بل هي تدلّ على أن جون شكسبير كان وهو في التاسعة والعشرين شخصاً يحظى باحترام كبير وسط جيرانه. تزايدت واجباته القضائية في السنة التالية عندما عُيّن محدِّد غرامات. وفي غضون وقت قصير نال شرفاً أعظم عندما انتخبته بلدة ستراتفورد ممثلاً لها في البرلمان. وصار يحضر الاجتماع الشهري للمجلس، ويتاح له أن يعلّم أياً من أولاده في «مدرسة الملك الجديدة» مجاناً. ولكن ابنه الأول لم يولد إلا بعد ستة أعوام.

وفي سنة ١٥٦١ عُيّن أمين خزانة مسؤولاً عن أملاك مجلس البلدة وعائدات الضرائب في ستراتفورد، وشغل ذلك المنصب طيلة أربع سنوات أشرف خلالها على بناء حجرة للتعليم في الطابق العلوي لمبنى النقابة حيث سيتعلم ابنه ذات يوم.

وفي ١٥٦٥، عُيّن بعد ولادة ابنه عضواً في المجلس البلدي المؤلف من أربعة عشر عضواً. ومن ذلك الوقت فصاعداً صار يخاطب بـــ «السيد شكسبير». كان ملزماً في الأعياد الدينية والاحتفالات العامة أن يرتدي رداء أسود مكسوّاً بالفراء، وكان يضع في سبابته خاتماً من عقيق عرفه ابنه الصغير معرفة جيدة. يشير الكاتب المسرحي في «روميو وجوليت» إلى «حجر عقيق/ في سبّابة عضو في المجلس البلدي». ثم إن جون شكسبير بلغ غاية طموحه المدني حين انتُخب نائب عمدة أو عمدة في ستراتفورد، فاستبدل

بالرداء الأسود رداءً قرمزياً، ورافقه إلى مبنى النقابة ضابط النظام حاملاً عصا السلطة المزركشة. وجلس مع أسرته بمن فيهم وليام شكسبير البالغ من العمر أربع سنوات على المقعد الأمامي في كنيسة الثالوث المقدس. كما كان قاضي صلح يترأس المحكمة العليا في المنطقة. ولما انتهت مدته ولايته ١٥٧١، شغل في المجلس البلدي منصب العضو الأكبر، ونائباً لخليفته. ومن الواضح أنه كان يحظى باحترام عظيم. وتوحي سجلات أعمال المجلس الباقية والمتفرقة أنه رجل حصيف ومعتدل ــ يشير إلى زملائه، مثلاً، كـــ «إخوة» ــ إضافة إلى أنه سديد الحكم. ولسوف نرى بعض هذه الفضائل في ابنه. ومع ذلك، ربما كان شديد الثقة في قدراته شأن كثير من الرجال الآخرين الذي «يصنعون أنفسهم». وهذه أيضاً سمة من سمات الأسرة.

تابع شقيقه هنري التقاليد الزراعية للأسرة، فأجّر الأرض في سنيترفيلد وفي الأبرشية المجاورة. والقليل المعروف عنه يدلّ على مشاكسة، وبعض الاستقلال في الرأي. غُرّم لاعتدائه على أحد أقربائه ــ زوج إحدى أخوات ماري آردن ــ وفي سن الثمانين حرمته الكنيسة لامتناعه عن دفع العُشْر. كما غُرّم لخرقه قانون القبعات، أي رفض أن يعتمر قبعة في أيام الآحاد. وفي أوقات أخرى، غُرّم لارتكابه مخالفات زراعية متنوعة، وسجن في أوقات مختلفة من أجل دين أو تجاوز. ربما كان «الخروف الأسود» في ريف سترادفورد. ولكنه أبدى بأساً وشراسة من شأنهما أن يلهما أي قريب صغير. ربما ورث شكسبير رذائل عمه إضافة إلى فضائل والده. ورغم سمعة هنري شكسبير السيئة كدائن، كان يحسن كسب المال وحفظه. وعند موته شهد أحدهم أن في «صناديقه أموال طائلة»، وأن مخازن غلاله ملأى بالحبوب والأعلاف «العظيمة القيمة.»[٩] لقد تحدّر شكسبير من أسرة ذات ثروة لا شك فيها، بكل ما تهيئه مثل هذه الثروة من رخاء وثقة بالنفس.

الفصل السادس

أمّ حكيمة وابن يفتقر إلى الحكمة

كتب تشارلز ديكنــز ذات مرة: «ثمة حقيقة لا شك فيها وهي أن جميع المتميزين أمهاتهم متميزات.» وعلى هذا يمكننا أن نرى في سمات شكسبير الناضج ملامح عامة من ماري آردن. كانت امرأة رائعة تستطيع أن تدّعي ويُقبل ادعاؤها بأنها سليلة عائلة تمتد إلى ما قبل الفتح النورماني. كان آل آردن «أسياد واريك»، وفي كتاب المساحة Domesday، يُنسب إلى أحدهم، وهو تيرشيلوس دي إردين، امتلاك مساحات شاسعة من الأرض. والورثة المستفيدون من هذه الثروة والنسب الكريم كانوا آل آردن في شمالي إقليم واريكشير.[١] وبما أن هذه العائلة كان أفرادها متمسكين بالكثلكة، فإن إيمانهم هذا عرضهم أخيراً للنهب، والاضطهاد.

وليس هناك من دليل على أن آل آردن في قرية ويلمكوت ينتمون إلى أصحاب الأراضي الأثرياء في بارك هول. وفي أمور النسب، فإن ما يمكن إعلانه أو اقتراحه أهم مما يمكن إثباته. ربما كان الاسم المشترك كافياً. ويبدو مرجحاً أن آل آردن الذين تحدّرت منهم ماري آردن كانوا يعتبرون أنفسهم مرتبطين، مهما كان الارتباط بعيداً، بالفروع الأخرى لآل آردن، وبالعائلات الكبرى المنتمية إلى آل آردن آخرين ــ عائلات من مثل سيدني و نيفيل.

وكثيراً ما قيل إن الممثّلين ميّالون في أعوامهم المبكرة إلى التماهي مع الأم، فيستبطنون سلوكها ويتبنّون قيمها. وهذا على الأقل توضيح للاهتمام الطاغي بالنبالة والمقامات الرفيعة في مسرحيات شكسبير اللاحقة. فلقد عُرف بأداء أدوار ملكية، وعالم الأرستقراطية موجود في أعماق مخطط أعماله العام. أمن الممكن أن يكون قد تعلم من أمه الأنفة والاستعلاء والذوق الرفيع؟ وفي سياق البحث عن شكسبير بديل، كثيراً ما طُرح أنه كان بالفعل أرستقراطياً معروفاً. ومن بين الأسماء الافتراضية المستعارة يمكن أن نجد إيرل أكسفورد السابع عشر، وإيرل ديربي السادس. وإنها لمفارقة كبرى أن يكون شكسبير قد اعتبر نفسه من أصل نبيل. لعله أيضاً يلمح إلى زواج أبويه في بداية «ترويض الشرسة»:

أتذكــركَ

بما أنك أدّيت ذات مرة دور الابن الأكبر لمزارع

حيث أحسنت التودد للسيدة النبيلة.

كان والد ماري آردن، روبرت آردن، مزارعاً يملك منــزلين وأكثر من ٦٠٠ دونم من الأرض. وعن مثل هؤلاء المزارعين كتب وليام هاريسون أنهم «على العموم يعيشون حياة منعمة، وعندهم منازل جيدة، ويتنقلون للحصول على الثروة... وهم يجنون ثروة عظيمة من تربية الماشية وارتياد الأسواق واستخدام الآخرين.»[٢] وكان روبرت آردن في واقع الأمر أكثر المزارعين رخاء، وأكبر مالكي الأرض في ويلمكوت. كانت القرية نفسها تبعد ثلاثة أميال عن ستراتفورد، وتقع في أرض أزيلت منها الأشجار، وهي قريبة من حافة الغابة التي اشتقت العائلة منها اسمها. وإن آل آردن قد تغذّوا بحس خاص ومتميز بالانتماء.

عاشوا هنا في بيت مزرعة ذي طابق واحد، وكان قد بُني في بداية القرن السادس عشر مع مخازن غلاله، وزرائب أبقاره، وأبراج حمامه، وأكوام صوفه، ومضختّه، ومنْحلته. واقتنى روبرت آردن ثيراناً مخْصيّة وغير مخْصيّة وخيولاً، وعجولاً و مهاراً، وأغناماً، ونحلاً وطيوراً داجنة. وكان عنده كميات وافرة من الشعير والشوفان. ولقد ترعرعت والدة شكسبير، مثل والده، كأحد عناصر مزرعة العمل. ولعل خير طريقة لوصف روبرت آردن نفسه هي أنه: كان من أصل فلاحي قديم مع ادعاءات بالنبالة.

نجت من الزوال قائمة أُدرجت فيها مقتنياته، ومن بين هذه المقتنيات منزل في مزرعة في سنيترفيلد حيث عاش رتشارد شكسبير وأسرته مؤخراً، إضافة إلى منزل ويلمكوت. في ذلك المسكن كان يوجد قاعة وغرفتا نوم، ومطبخ، ولكنه كان ضيقاً بعض الشيء: كان لماري آردن ست أخوات، وقد نشأت في بيئة فيها كثير من التسابق إلى الاهتمام والمحبة. ويوجد في القائمة أيضاً إشارات إلى طاولات طعام ومقاعد، وخزائن وطاولات صغيرة في القاعة، أو الغرفة الكبرى. وكان يوجد رفوف أيضاً وكراسي. ومن هذه الأشياء المسعفة للذاكرة يمكن أن نملأ بالخيال غرفة ترجع إلى القرن السادس عشر. واحتوت الغرفة الثانية سريراً وثيراً من الريش، وفراشين وسبعة أزواج من الشراشف إضافة إلى مناشف وأغطية طاولات محفوظة في صناديق خشبية.

كان في الغرف أقمشة عليها رسوم للزينة والتثقيف، وهي تصور مشاهد كلاسيكية ودينية، من مثل «دانيال في عرين الأسد» أو «حصار طروادة»، ولابد أنها كانت تهيمن على هذا المنزل الريفي المتواضع إلى حد ما. لقد ورثت ماري آردن عن أبيها واحدة من هذه الرسوم على الأقل، والأرجح أنها عُلّقت أخيراً على جدار في المنزل الواقع شارع هنلي. يشير شكسبير في «ماكبث» إلى «عين الطفولة التي تخشى الشيطان المرسوم»، ويذكر فولستاف «اليعازر المصوّر على قماش» («هنري الرابع» جـ ١).

وحين جلبت ماري آردن الصورة معها من بيت أهلها، وصارت ربة البيت في شارع هنلي، ربما كانت في السابعة عشرة أو الثامنة عشرة من العمر. كان زوجها أكبر منها بعشر سنوات، وكان رجلاً آخذاً في الصعود، كما رأينا. كانت هي أصغر بنات روبرت آردن، وربما شعرت بأنها الأولى بالإيثار. فمن بين جميع أفراد أسرتها كانت الوحيدة التي ورثت قطعة أرض خاصة. أوصى لها والدها بـــ «جميع أراضيَّ في ويلمكوت والمحاصيل المبذورة والمزروعة.»(٣) ومن هذا نستنتج أنها كانت عملية وجديرة بالثقة. فما كان من عادة أي مزارع أن يورث أرضاً لابنة مفتقرة إلى الكفاءة. كما كانت قوية وسليمة الجسم، وأنجبت أطفالاً عديدين وعاشت حتى سن الثامنة والستين. ويمكننا أن نتخيل أنها كانت حيوية، وذكية، وحاضرة البديهة. ففي أسرة ضمّت سبع أخوات لا بد أنها تعلّمت فضائل اللياقة والانسجام. وليس معروفاً أكانت متعلمة أم لا، إلا أن علامتها على إحدى الوثائق حسنة الشكل، بل رشيقة، كانت تستطيع أن تستخدم القلم في حركة واحدة. وكان ختمها الخاص حصاناً يعدو، وهو رمز خفة الحركة والمثابرة. وأن يكون لها ختم هو في حد ذاته دليل على الثروة والمكانة المحترمة. لم يترك شكسبير أي سجل عنها، ولكن بعضهم خمّن أن سماتها العامة يمكن أن تلمح في عدد من الأمهات ذوات العقول القوية اللواتي يظهرن في مسرحياته ــ فولومنيا وهي تمدح كوريولانس، الكونتيسة وهي تذكّر برترام بواجبه، ودوقة يورك وهي توبّخ الملك رتشارد. ومن الممكن، والمعقول بالفعل، أن النساء الشابات والذكيات في مسرحياته الكوميدية مدينات بشيء لذكريات والدته.

إن منزل الأسرة في شارع هنلي يمكن مشاهدته حتى الآن. لقد تغير كثيراً، ولكنه ما زال التعرف إليه ممكناً. كان بالأصل منزلين (أو ربما ثلاثة)، ولكل واحد حديقة وبستان. كان يقع على الجانب الشمالي من شارع هنلي، على

طرف البلدة، وغرفه الضيقة تطلّ مباشرة على الطريق العام، ولذلك لم يكن هناك إلا خصوصية قليلة. وكان وراء حديقة المنــزل مساحة من الأرض تدعى جويلد بيتس، وهي أساساً امتداد من الأرض البور يخترقها طريق متداعٍ.

أقيم المنزل ذاته في بداية القرن السادس عشر على الطراز المعتاد للهيكل المصنوع من خشب السنديان مع الأغصان المضفورة والجص والسقف القشيّ. كانت السقوف مكلسة، والجدران مزينة بالصور المرسومة على قماش، أو مزخرفة كلها باستخدام الرواسم الخشبية. كان لون الأخشاب أفتح من الألواح «التيودورية الزائفة» المتميزة باللونين الأسود أو البني الداكن. وكانت أعمال الجص عادة تدهن بالبيج الفاتح. والشعور بالإشراف، أو الشعور بالإضاءة على الأقل، هو ما كان يتركه في النفس هذا كله،أما الأسود والأبيض الخالصان، واللذان تميّز بهما داخل المنازل في عهد أسرة تيودور، فغير مناسبين. لقد استخدم معاصرو شكسبير ألواناً أفتح وأرهف تدرّجاً. وكان الأثاث الخشبي من النوع المعتمد في المنازل، كما بينت قائمة روبرت آردن ــ كراسيّ وطاولات بسيطة ومقاعد بلا ظهر مربوطة الأجزاء. وكانت الأرضيّات التي من حجر الجير المكسّر المجلوب من ويلمكوت مغطاة بالأَسَل. وإن وجدت «سجاجيد»، فإنها كانت تستخدم كأغطية للطاولات، وكان يمكن أن توجد خزائن جدارية تعرض فيها الصحون أو أدوات المائدة. يصيح خادم في «روميو وجوليت»: «أبعدوا كراسيّ الحديد، انقلوا الخزائن، واعتنوا بأدوات المائدة».

كان منــزلاً واسعاً يتألف من ست غرف منفصلة، ولا يصل بين الطابق السفلي والعلوي درج بل سلّم. كانت القاعة هي كبرى غرف المنــزل، وتقع بالقرب من الباب الأمامي والممر المستعرض، وهناك كان يوجد موقد كبير كان شكسبير وأسرته يجلسون لتناول الوجبات قدامه. وفي

مؤخرة المنـــزل كان مطبخ كبير يحتوي الأشياء المألوفة كالسفود الذي يُقلب باليد، والمقالي النحاسية والقُرَب الجلدية. وإلى جانب القاعة كانت غرفة الاستقبال، وهي مؤلفة من غرفة جلوس وغرفة نوم حيث يُعرض السرير ذاته كنموذج بارز من أثاث المنـــزل. كانت الجدران هنا مثقلة بالزينة والزخرفة. وقبالة القاعة، ومن الناحية الأخرى للممر، كان مشغل جون شكسبير، حيث كان يشتغل هو ومتدربوه بالتقطيب والخياطة. كما كان المشغل دكاناً يتاجر مع العالم الخارجي من نافذة مفتوحة على الشارع، وبما أنه كذلك،فقد كان جوه مختلفاً عن جو باقي المنـــزل. لقد عرف شكسبير جميع طلبات الجمهور منذ سن مبكرة. وكان في الطابق العلوي ثلاث غرف نوم، وكان شكسبير ينام على فراش من أسل مطروح على حبال بين الهيكل الخشبي للسرير. وفي غرف السطح كان ينام الخدم والمتدربون. لقد كان منـــزلاً كبيراً بالنسبة إلى تاجر، وهو يعزز سمة الثروة في جميع شؤون والده.

كان المنـــزل صاخباً أيضاً،إذ كان فيه صندوق خشبي مصوّت يجعل أي حديث في أحد أقسام المنـــزل مسموعاً بوضوح في قسم آخر، والمرجح هو أن صرير الخشب ووقع الأقدام كانا يصاحبان الأعمال المنـــزلية على الدوام. والانطباعات الجليّة عن الطفولة في شارع هنلي تأتي من مسرحيات شكسبير أيضاً. هناك صور عن الأفران المنسدّة والمصابيح الداخنة، عن غسل الأواني وفركها، عن تنفيض الغبار والكنس. وهناك إشارات عديدة إلى إعداد الطعام، والغلي والفرم، والطبخ على نار هادئة والقلي، وهناك تلميحات إلى الكعك السيئ الإعداد والطحين غير المنخل، وإلى أرنب يُقلّب على السفود، وإلى فطيرة باللحم يجري «قضمْها». وهناك العديد من الإشارات إلى ما كان يعتبر من أعمال النساء داخل المنـــزل مثل الحياكة وأشغال الإبرة. ولكن يوجد أيضاً صوراً عن بناء المنازل، والنجارة والتثبيت بالأطواق، وهذه

الأعمال كانت تجري في باحة الأبنية الملحقة بالمنــزل. إن أحداً من كتاب المسرح في عهد إليزابيث لا يستخدم هذا العدد الكبير من التلميحات المنــزلية. لقد حافظ شكسبير على علاقة فريدة مع ماضيه.

لذلك السبب يبدو أن عالم الطبيعة يؤثّر فيه. كان للمنــزل في ستراتفورد حديقة وبستان شأن معظم المنازل في الجوار. وتخطر له صور الحديقة في سياقات شتى عديدة، سواء تلك الخاصة بالجسد أم بالدولة. إن حديقة سيئة التعشيب هي صورة الفساد... وهو يعرف التطعيم والتشذيب، والحفر والتسميد بالروث. وفي «روميو وجولييت»، هناك صورة نبتة متدلية ضُغطت إلى الأسفل بحيث أنها سوف تطلق جذوراً جديدة. ولعل هذا المنظر لم يكن ليخطر في يسر لكاتب مديني. إن النباتات التي يشير إليها يبلغ عددها ١٨٠. وفي بساتينه يتدلّى التفاح والخوخ، العنب والمشمش.

تنتمي أزهار مسرحياته إلى الأرض التي جاء منها. فالبنفسج وزهر الربيع والمنثور والنرجس والورد كانت تنمو حوله نمواً مفرطاً، ولا يحتاج إلا إلى إغماض عينيه حتى يراها ثانية. وهو يستخدم أسماء محلية لأزهار المروج من مثل زهرة الغراب وزهرة الوقوق، والأسماء الدارجة في واريكشير للمنثور والعنبيّة والبرسيم. وفي تلك اللهجة ذاتها أيضاً، فإن الهندباء البرية هي «ولد أشقر» قبل أن تصبح «منظف مداخن» عندما تطرح بوْغتها إلى النسيم. وهكذا ففي «سيمبلين»:

الأولاد الشقر والبنات الشقراوات جميعاً

لا بد أن يتحوّلوا مثل منظفي المداخن، إلى غبار.

وتعاود ألفاظ الطفولة الإحداق به عندما يتأمل المروج والحدائق.

إن شاعراً عدا شوسر لم يحتفِ هذا الاحتفاء العذب بسحر الطيور سواء أكانت القبرة المتعالية أم الغطّاس الخائض في الماء، الصعْوة الجريئة أو

البجعة الهادئة. إنه يذكر ما مجموعه ستون نوعاً. فهو يعرف، مثلاً، أن الخطّاف يبني عشه على جدران مكشوفة. ومن الطيور المغردة يذكر السُمْنة والشحرور البري والمائي، ومن الطيور المنذرة بالسوء، يذكر البومة والغُداف، والغراب والعقعق. إنه يعرفها جميعاً، وقد راقب طيرانها في السماء. ومنظر الطائر المحلّق يخلب لبّه. ولا يستطيع أن يتحمّل التفكير في القبض على الطيور أو إيقاعها في فخ أو شرك. إنه يحب الطاقة الحرة والحركة الحرة، وكأنهما كانتا متوافقتين مع طبيعته الخاصة.

* * *



الفصل السابع

ولكنْ هذا مجتمع جدير بالتبجيل

كان هناك عالم وراء جدران منــزل شارع هنلي وحديقته. لقد بقيت ستراتفورد مجتمعاً محافظاً وتقليدياً للغاية. وفي مركز ذلك المجتمع كانت النواة الصغيرة، الأسرة المتماسكة الكافية ذاتها بذاتها، شأن أسرة شكسبير. ومع ذلك كانت الأسر مترابطة، والجيران مترابطين على نحو عضوي. كان الجار أكثر من رجل أو امرأة أو ولد يسكن في الشارع ذاته. كنتَ تلجأ إلى الجار طلباً للمساعدة في أوقات الشدة، ثم إنك تعرض عليه المساعدة بالمقابل. كان يُتوقع من الجار أن يكون مقتصداً، ومُجدّاً، ويمكن الاعتماد عليه.

كان كثير من أهالي ستراتفورد مرتبطين بالمصاهرة والقرابة حتى أن البلدة يمكن اعتبارها أسرة ممتدة. وكان الأصدقاء معروفين بـــ «الأقرباء». لذلك كان يُشار إلى شكسبير، مثلاً، بـــ «ابن العم شكسبير» من أولئك الذين لا يبدو أنهم من الأقرباء. و هذا شجّع روابط الرعاية والمجتمع المحلي. وحين شغل جون شكسبير منصب العمدة،كان «أباً» للبلدة مثلما كان للأقربين من ذريّته. إن توارث المكان كان عاملاً قوياً جداً، فهو قد عزّز حساً عميقاً بالاستقرار والامتلاك.

ربما يكون شارع هنلي صورة لهذا المجتمع الصغير المغلق. إن المسافر يبلغه من شارع بريدج، ويجتاز نُزُلَيْن على جانبيْه هما Swan و

Bear (الدب). كان صفٌ من الأبنية يدعى ميدل رو يقسم هذا الشارع إلى قسمين، و كلاهما كان فيه بعض الدكاكين والأنزال الأوسع من غيرها. وعند high Cross (الصليب العالي)، حيث كان جون شكسبير يقيم كشكه في أيام انعقاد السوق، يتفرع الشارع إلى شارعين هما شارع هنلي،وشارع وود إلى الجنوب قليلاً. كان في شارع هنلي دكاكين مثل دكان جون شكسبير، وأكواخ ومنازل. ومثل الشوارع في العصور الوسطى عموماً، كان الشارع ملْكيةً مشتركة.

كان الخياط وليام ويدج وود جار شكسبير في شارع بريدج من جهة الشرق، أي إن دكان الخياط كان يحاذي دكان صانع القفافيز. وكان يملك منزلين آخرين في الشارع ذاته، ولكنه أرغم في آخر الأمر على مغادرة ستراتفورد عندما اكتُشف أنه «متزوج امرأة أخرى وامرأته الأولى ما زالت حية.» كما إنه اتُهم بأنه «مشاكس ومتكبر ومقذع يشغل نفسه في الغالب بالأمور الفاحشة، ويتشاجر مع جيرانه الشرفاء.»[١] لذلك فإن مجاورته قد تكون عسيرة. ولعل ذلك قد مكّن شكسبير من الاطلاع على تقلبات السلوك الإنساني في فترة مبكرة.

وفي جوار منــزل ويدج وود كان الحداد رتشارد هورنبي الذي كان يصنع من بين ما يصنع حلقات الحديد لتثبيت السجناء المحليين، وكان يستعمل مياه الجدول الذي يجتاز منــزله، ويبدو أن الخياط والحداد يظهران في مسرحية شكسبير «الملك جون» عندما يقول المواطن هوبيرت:

رأيت حدّاداً يقف حاملاً مطرقته

وحديده يبرد على سندانه

ويبتلع بالفم المفتوح أخبار الخيّاط

الذي يحمل مقصّاً ومقياساً...

إنها لحظة مراقبة منتزعة من الزمن.

كان عند هورنبي خمسة أولاد، وكان الشارع بالفعل مليئاً بالأولاد. كان عند إحدى أسر شارع هنلي سبعة، وعند أسرة أخرى أربعة عشر. لذلك كان من الصعب أن يكون شكسبير الصغير وحده. وهذه الحياة المنفتحة في البلدة يتم تذكرها في «روميو وجوليت» و«سيدان من فيرونا» و«ترويض الشرسة» و«زوجات ويندسور المرحات». وهي تضيء مدينتيْ البندقية في «عطيل»، و أَفَسوس في «كوميديا الأخطاء».

وعلى الجانب الآخر للجدول كان يسكن صانع قفافيز ثانٍ هو جيلبرت برادلي. وبما إنه أصبح عرّاب أحد أبناء جون شكسبير الآخرين، يمكن الافتراض أن التنافس بينهم كان وديّاً. وعاش في أسفل الشارع جورج ويتلي، وهو تاجر ملابس صوفية غني أوقف مدرسة صغيرة عند وفاته. كان ويتلي كاثوليكياً، واثنان من إخوته أصبحا كاهنين. وإلى جواره كان وليام سميث، بائع الخردة، و عرّاب شكسبير الذي كان عنده خمسة أولاد. وكان نزُل Angel (الملاك) بعد دكانه في الجانب الآخر من الطريق، وعند زاوية شارع فور بريدج.كانت تملك هذا النزُل وتديره أسرة كودري التي كان أفرادها من أتباع الكاثوليكية الأوفياء، وقد تدرب أحدهم ككاهن يسوعي في المنفى. كان هذا المجتمع مغلقاً بكل معاني الكلمة.

وهكذا كان الطرف الشمالي من شارع هنلي مأهولاً بالقمّاشين من هذا النوع أو ذاك، وهذا يشير إلى ذلك التجمع في معظم البلدات التي تنعقد فيها الأسواق. لقد نشأ شكسبير في جو تجارة مفعمة بالنشاط. وعلى الطرف الغربي للشارع كان جورج بادجر، أقرب جيران جون شكسبير، وهو كاثوليكي آخر، وتاجر ملابس صوفية تركز عمله في شارع شيب. انتخب عضواً في المجلس البلدي، غير أنه حُرم من منصبه، بل أُرسل إلى السجن بسبب إيمانه الراسخ

بالكاثوليكية. لم يكن بالنموذج الذي اختار جون شكسبير أن يقتدي به. وبعد بادجر كان يسكن مزارع صغير هو جون إيشيفر لا يُعرف عنه إلا قليلاً. وكان هناك جيران آخرون في شارع هنلي منهم ستة أسر من الرعاة، سكنت اثنتان منها، مثلاً، قبالة أسرة شكسبير تماماً، وهما أسرة كوكس وأسرة ديفز. كان جون كوكس معروفاً عند أسرة هاثاوي، وما لبث أن اندمج في أسرة شكسبير. إن الرعاة في مسرحيات شكسبير ليسوا نوعاً من الابتكار الرعويّ .

وفي الجانب ذاته من الشارع كان يسكن توماس برايس، السمكري. ولما اتُهم ابنه بجناية كفله جون شكسبير. وسكن هنا أيضاً جون ويلر، عضو المجلس البلدي، والكاثوليكي العاصي. كان يملك أربعة منازل في الشارع إضافة إلى مساكن في مكان آخر. وكان هناك أيضاً تاجر صوف هو ريف شو الذي كان جون شكسبير يثمّن صوفه، وبيتر سمارت الذي صار ابنه خيّاطاً. وهكذا يمكن أن نرى الملامح العامة لمجتمع مغلق تشده أواصر أسرية عديدة إضافة إلى الأواصر الدينية والتجارية.

إن تفقُّد أهالي بلدة ستراتفورد ليس بالأمر المجدي إلا إلى الحد الذي يندمجون معه في حياة شكسبير الخاصة. وعلى هذا نجد أن أسرة كويني، مثلاً، تزور الكاتب المسرحي في لندن، وتدعوه «صديقاً طيباً ومحبّاً، وابن بلدتنا». تزوج أحد أفرادها فيما بعد ابنة شكسبير الصغرى جوديث، لذلك يمكننا أن نفترض درجة من الألفة. كانت هذه الأسرة كاثوليكية متشدّدة تزوج أفرادها في أسرة بادجر التي ملكت، كما رأينا، منــزلاً مجاوراً لمنــزل جون شكسبير. كان أدريان كويني بقّالاً يسكن في الشارع العام، وتولّى منصب عمدة ستراتفورد ثلاث مرات. وفي أثناء تولّيه هذا المنصب عرف جون شكسبير حق المعرفة، وإن ابنه رتشارد هو الذي أقام صداقة مع شكسبير الذي ربما كان عرّاباً لابنه الذي أُعطيَ عند تعميده اسم وليام.

وصاهرت أسرة كويني أسرة أخرى هي أسرة سادلر التي كانت هي الأخرى وثيقة الارتباط بأسرة شكسبير. كان جون سادلر الذي سكن في شارع الكنيسة صاحب عدة طواحين ومخازن غلال في ستراتفورد، وكان أيضاً من مالكي الأرض، وصاحب نُزُل Bear في البلدة. تولّى منصب نائب عمدة البلدة، وصوّت جون شكسبير لصالح تولّيه للمنصب مرة ثانية.

بيع نُزُل Bear أخيراً إلى أسرة ناش التي كانت كاثوليكية أيضاً، وأفرادها متـــزوجون أيضاً في آل شكسبير. وصاحب النُزُل، توماس باربر، كان كاثوليكياً أيضاً.كان شكسبير قبل وفاته بأشهر مهتماً بحماية «مصلحة السيد باربر.» ومن المهم التعرف إلى خط التعاطفات والانتسابات تحت سطح الحياة في ستراتفورد. إن روجر سادلر، وهو أحد أقرباء جون سادلر، كان أيضاً خبازاً، ولما مات كان مديناً بالمال لكل من جون شكسبير وتوماس هاثاوي.

وأوصى عدد من أسرة كومب لشكسبير ببعض المال، وأوصى شكسبير هو الآخر بسيفه لواحد من أسرة كومب. ربما كان ذلك السيف هو السيف الذي كان يتقلده في مناسبات رسمية خلال أدائه عملاً بغيضاً بعض الشيء كموظف في قاعة جلالة الملك، وبالتالي فإن له بعض القيمة. باع آل كومب أرضاً لشكسبير، وشاركوه في دخل من بعض الضرائب الصغيرة. وبكلمات أخرى، كان هذا تعاوناً وثيقاً بين أسرتين. وُصف آل كومب بأنهم «إحدى الأسرى الكاثوليكية المهمة في واريكشير»[٢]، ولكنها تقدم مثالاً على الالتزامات الدينية المتصارعة في تلك المرحلة، إذ كان شقيقان منها أحدهما كاثوليكي والآخر بروتستانتي. كان إقراض المال بالفائدة تقليداً أسرياً معروفاً عند الأثرياء في ستراتفورد، كما رأينا، وثمة اعتقاد عام أن شكسبير قد كتب بعض الأبيات المختلّة الوزن عن الموضوع وُضعت على قبر جون كومب.

وفي وصية شكسبير الأخيرة التي أُعدت وهو يحتضر في بلدته أوصى لكل من أنطوني ناش وجون ناش مبلغ ٢٦ شلناً و ٨ بنسات من أجل شراء خاتمين للذكرى. واستعمل أنطوني أرض الأعشار التي امتلكها شكسبير، وناب عنه في مختلف أشكال التعامل في ستراتفورد. كما أدى جون ناش مهمة الشاهد لصالحه. لقد كانا كاثوليكيين دخلا على نحو متميز في شبكة الزواج والقرابة مع آل كويني وآل كومب، ومع آل شكسبير بالطبع. لقد تزوج ابن أنطوني ناش حفيدة شكسبير.

وأوصى الكاتب المسرحي المحتضر المبلغ نفسه لـــ «هاملت» سادلر، كما يدعوه، ولوليام رينولدز، الكاثوليكي المتحمس الذي سجن مع جورج بادجر من أجل معتقداته. لقد وجد كاهن متنكر ملاذاً من مطارديه في منـــزل رينولدز. وأوصى شكسبير أيضاً بـــ ٢٠ شلناً ذهبياً لابنه في العماد، وليام ووكر، ابن هنري ووكر، تاجر الأقمشة وعضو المجلس البلدي الذي كان ساكناً في الشارع العام. وفي سياق كهذا، كان جده يعرف جد شكسبير معرفة جيدة. ومن بين الشهود على الوصية كان واحد يدعى جوليوس أو جولي شو، وهو تاجر أخشاب وشعير معدّ للجعة كان يقطن شارع شابل. وكان والده، تاجر الأخشاب أيضاً، قد عرف جون شكسبير معرفة جيدة. وهكذا لدينا مجموعة من رجال الأعمال الأثرياء عموماً والمتميزين لا شك بالذكاء الحاد والاستقامة والروح العملية على الرغم من طباعهم الجافية. لا بد أنهم كانوا خبراء دهاة في السوق والناس، ومتعوّدين جمع المال وإجراء الصفقات. ولقد تكوّن شكسبير في هذا الجو من التعامل مع المسائل.

وهكذا احتوت ستراتفورد على طائفة كاثوليكية كبيرة جداً كان شكسبير جزءاً منها. وهذا لا يعني بالضرورة أن شكسبير ذاته قد اعتنق ذلك المذهب ــ على افتراض أنه اعتنق أي مذهب ــ سوى أنه قد أَلِف صحبة الكاثوليك. ويبدو

هؤلاء من بعض النواحي أنهم أشبه بالعشيرة. إن أسرة نيكولاس لين، وهو ملاك كاثوليكي كان يقرض المال لكل من جون وهنري شكسبير، كانت تشتري ملابسها من عند الخياط الكاثوليكي في شارع وود.[٣] لذلك يبدو مرجحاً في السياق ذاته أن أتباع الكنيسة الكاثوليكية الأثرياء كانوا يفضلون إقراض المال لشركائهم في الدين. ففي سنوات لاحقة اشترى شكسبير منـــزله الكبير من شخص كاثوليكي هو وليام أندرهيل الذي أرغم على بيعه نتيجة إنفاقه مبالغ ضخمة من المال على غرامات تمرده. ونحن قد نرى في شراء شكسبير مزيجاً من الحساب التجاري المتصف بالدهاء، والتعاطف شبه الأخوي.

ومن الممكن أن نحدد ما يقارب ثلاثين أسرة كاثوليكية داخل البلدة، على أن السجلات المتوافرة ليست بطبيعتها كاملة ولا شاملة. إن أعداداً كبيرة من أتباع الكنيسة الكاثوليكية قد أخفوا إيمانهم الخاص عن السلطات المحلية، وأصبحوا بحسب لغة ذلك الزمن «كاثوليكيي الكنيسة» الذين كان ترددهم إلى الكنائس البروتستانتية يستر معتقدهم الحقيقي. وثمة تخمينات أن معظم رواد الكنيسة في ستراتفورد كانوا من هذا النوع.

كان الوضع الديني في ستراتفورد معروفاً جيداً على كل حال.فلقد أعلن هيو لاتيمر، المصلح وأسقف وورستر، أن ستراتفورد تقع في الناحية الخفيّة من أسقفيته، وأكد أحد زملائه أن «الأبرشيات الكبرى ومدن الأسواق في واريكشير محرومة من كلمة الله»[٤]. ثم اشتكى أحد خلفائه وهو جون ويتجيفت في ١٥٧٧ من عدم قدرته على الحصول على أية معلومة عن العصاة في منطقة ستراتفورد، ففي مجتمع متسامح ومتجانس التفكير لا يبلّغ الجار عن جاره. وإن الصور الكاثوليكية في كنيسة النقابة لم تُطْلَ بالكلس بناء على أوامر جون شكسبير إلا بعد مرور أربع سنوات على الأمر الملكي الذي قضى أن تُزال. وهذا لم يحدث أخيراً إلا بعد أن لاذ بالفرار آل كلوبتون أكبر

الأسر الكاثوليكية في البلدة. وعلى كل حال فإن طلي الصور المسيئة بالكلس لم يكن امتثالاً مباشراً للأمر الإداري الذي قضى أن «تحطم وتتلف تماماً» بحيث «تنمحي من الذاكرة». إن جون شكسبير قد غطّاها فقط، ربما أملاً في أيام أفضل.

كانت مغطاةً على جدران الكنيسة صورتا قديسيْن ساكسونيين محليين هما إدموند ومودوينا، وذلك من أجل أولئك الذين يرغبون في استنـــزال النعمة على المنطقة، وصورة جدارية لاستشهاد توماس بيكيت، وهو راكع عند ذبح القديس بنيديكت في كانتربري، ولوحة للقديس جورج في صراعه المميت مع التنين، وأميرة واقفة خلفه. كما كان هناك في كنيسة ستراتفورد صور ملائكة وشياطين، قديسين وتنانين،ملوك ورجال مسلحين في ساحة قتال. هاهنا في كنيسة ستراتفورد أُخفيت صور العالم الكاثوليكي، ولسوف نشاهد بعضها يعاد الكشف عنه في مسرحيات شكسبير.

كان بعض معلمي شكسبير من الكاثوليك. وإن كان جون شكسبير قد اعتنق الكثلكة، فإن مثاله يُظهر أن شيئاً لم يحُلْ دون بلوغ المنصب الرفيع في المدينة، كما أنه يدلّ على درجة من الهدوء، بل التعاطف بين أعيان البلدة، وإن كان يمثل تسوية هشة. فالتشريع الخارجي وحضور المبشرين كان يمكن أن يخلقا توتراً في المجتمع. كما أن أعمال المتعصبين العلنيّة من مثل إخفاء الكهنة المرتدّين، كان يمكن أن تسبّب مشكلات خطيرة للمعنيّين. ومع ذلك فإن الزمن كان يتخذ منحى القبول المتذمر للدين الجديد، والتخلّي المطرد عن ممارسات المعتقد القديم. وخلال أوائل القرن السابع عشر أصبحت ستراتفورد أكثر ميلاً إلى البروتستانتية. لم يحكم البلدة «حمقى مدقِّقون» أو «أهل النص»، كما دُعي أنصار مذهب التطهر المتشددون، ولكنها أخيراً توصلت إلى تقبل الأرثوذكسية الملتبسة للكنيسة في إنكلترا. ومع ذلك، فإن الإيمان الكاثوليكي كان يمكن

ملاحظته بوضوح في النصف الأخير من القرن السادس عشر، على الرغم من الأوامر الملكيّة والتطهيرات المحلية، والتغريم والعزل والسجن.

ربما كان لذلك تأثير مباشر في منـــزل شكسبير من ناحية واحدة هامة. كانت كراهية الإصلاح الديني تعني انتقال التعبد من الكنيسة إلى البيت. ففي ذلك الوقت أصبح ممكناً إرغام الأولاد على حضور الأشكال الجديدة للعبادة والإصغاء إلى عظات الملكة إليزابيث. غير أن دروس الدين القديم وطقوسه التي كانت شائعة ظلت تدرَّس وتمارَس في البيت الذي كان مكاناً آمناً. وبما أن ابنة شكسبير الكبرى، سوزانا، قد بقيت كاثوليكية ثابتة وبارزة طيلة حياتها، فهل يمكن الافتراض أن آل شكسبير أنفسهم قد حافظوا على تقليد الأسرة في التعبد الموروث؟ ثمة استنتاج مؤداه أن الجماعة الكاثوليكية كانت أمومية التوجه، وأن المرأة «ذات الهوية القانونية والشعبية الأدنى قد مُنحت مكانة تعبدية أسمى، وعضوية كاملة في الكنيسة الكاثوليكية».[٥] وبما إن المرجح أن يكون الإيمان القديم قد نُقل من خلال ربات البيوت، فإن هذا يلقي ضوءاً مثيراً على موقف شكسبير من علاقاته الحميمة بالنساء.

* * *

الفصل الثامن

أنا قُمّعُ ثمرةٍ شائكٌ وسوف أعلَق

هناك بعض المعتقدات الإنسانية التي تكمن تحت مستوى الإيمان والعقيدة المعلَنين. فلقد سمع شكسبير وهو طفل عن الساحرات اللواتي يثرن العواصف، والجنيات الويلزية المختبئة في نبات قفّاز الثعلب. واسم ملكة الجان وجالبة الأحلام Queene Mab في «روميو وجولييت» مشتق من الكلمة السلتية mab التي معناها طفل أو صغير. وهناك مصطلح في واريكشير هو mab - led يعني: الجنون. وسمع شكسبير عن الضفدع الذي يحمل حزمة أشواك. وكما قد تكون أخبرته والدته، فإن غابة آردن تعجّ بالأشباح والعفاريت. يقول الولد السيئ الحظ ماميليوس في «حكاية الشتاء»: «خير ما يحكي في الشتاء حكاية حزينة، ولديّ واحدة عن الجن والأقزام». لقد رافق شكسبير طيلة حياته إحساس إنكليزي جداً بالعجيب والخارق للطبيعة، ميل يتماشى مع شغف بالرعب ومعالجة الموضوعات المثيرة بكل أشكالها. إنه يأتي بالأشباح إلى مسرحياته التاريخية، وبالساحرات إلى «ماكبث». ويمكن أن نلمح حبكات قصص الجان في مسرحيته الناضجة «بيركليس»، وهي إحدى الحكايات التي كانت تُروى حول الموقد. وعلى المنوال ذاته، تزخر حبكة «ترويض الشرسة» بالأغاني والحكايات الشعبية. كان ذلك جزءاً من ميراث ستراتفورد.

لم يكن غلاة الكنيسة الجديدة ميّالين إلى مثل هذه البقايا الوثنية من مثل سارية أيار واحتفالات الكنيسة التي تُحتسى فيها الجعة، غير أن الشعائر المحلية حظيت بالبقاء أكثر من استيائهم. قرعت الأجراس في ثلاثاء المرافع، وفي عيد القديس فالنتاين غنّى الأولاد للتفاح، وفي الجمعة الحزينة زرع العمال البطاطا، وفي صباح عيد الفصح مضى الشبان إلى صيد الأرانب. لقد بقي «منظّمو عيد العنصرة» في واركشير حتى ١٥٨٠، وبقيت معهم أزياء التنكر ورقصة الموريس morris ذات الأصل المغربي. كان يقام مهرجان القديس جورج والتنين، مثلاً، في شوارع ستراتفورد كل عام. وفي سنيترفيلد رأى شكسبير ولائم جزّ الأغنام، وأعاد إلى الحياة إحداها في «حكاية الشتاء». وفي «حلم منتصف ليلة صيف» تعود إلينا ألعاب الشباب في أيار. وهذه ليست ملحمة «إنكلترا السعيدة»، بل نسيج الحياة ذاتها في مجتمع محافظ يعلّق أهمية كبيرة على الطقوس قبيل التغيرات المستمرة التي استدعاها الإصلاح الديني.

إن التفاصيل المتفرقة لتلك الحياة الباقية تبرز في مئات السياقات المختلفة. ففي أعمال شكسبير تستخدم أسماء حقيقية لأماكن وأشخاص. عاشت خالته في قرية بارتون ــ أون ــ ذا هيث، وتبرز ثانية باسم بيرتون ــ هيث في «ترويض الشرسة»، وتصبح ويلمكوت وينكوت. ويعثر على اسمي وليام فلولن وجورج باردولف في قائمة تضم أسماء العصاة في ستراتفورد، إلى جانب اسم جون شكسبير. وانخرط والده أيضاً في تجارة مع تاجريْ صوف هما جورج فايزر من وود مانكوت (تلفظ محلياً: وونكوت)، وبيركز من سنتشكومب هيل، ويظهر هذان الاسمان مرة أخرى في سطر من «هنري الرابع، الجزء الثاني»: «أتوسل إليك، يا سيدي، أن تؤيد وليام فايزر من وونكوت ضد كلمينت بيركز عند التلة.» ويوصف فايزر في المسرحية بأنه «وغد متشرد»، وهو ما يوحي بنـــزاع عائلي معه.

ويستعيد شكسبير كلمات طفولته وعباراتها في كتاباته. فهو يستخدم كلمة fab بمعنى سكران، و Third borough بمعنى شرطي، و aroynt بمعنى يغادر. وهناك أيضاً مسألة اللفظ. إن جرس اللغة التي تكلم بها شكسبير في منطقته كان أقرب إلى الساكسونية منه إلى الفرنسية النورمندية، وكأنما قوة الأصالة لم تطردها ثقافة الفاتحين. كان يمكن أن يسمع المرء الأصول الساكسونية في كلمات تلفظ هكذا: blewe و deawe و emonges و ouglie و togyther و Woork . وكان يضاف أحرف ساكنة بغية إضفاء التأكيد على بعض الكلمات مثل chardge و mariadge و priviledge و pidgeom و Sutch و druncke. وتظهر الأحرف الساكنة أيضاً في Whote و Womand و dogge و dinne و drumme و Sinne. كانت لغة منطقة شكسبير أكثف وأكثر رنيناً من لغة لندن. فالأحرف الصائتة كانت تطوّل أيضاً فيhusbond و hond و wantonesse و fairnesse و wyde و tyme، ونجد مثل هذا التنوع والثراء في ruemantique و heretique و outrageousو dutious و witte و marrie.

هي ذي اللغة التي تكلم بها شكسبير وهو صغير. كان يمكن التعرف إليها كلهجة ريفية على الفور، وربما ابتدأ يفقدها عند وصوله إلى لندن. ورغم كل شيء، فإن شخصياته انهمكت في أداءٍ وإعادة خلق مستمرين. لم يكن في ذلك الوقت لغة إنكليزية فصحى، فاستخدم لهجة ستراتفورد في كتاباته، مثلاً، مع أن اهتمام الطابعين والناشرين بالتوافه قد كبح وسطّح أسلوبه المحلي الرنّان. إن أي توحيد للغة شكسبير أو تحديث يسلبها نصف قوتها. فليست كلمة Shadow (ظل) قاتمة وخفية مثل كلمة Shadowwe، و Cuckoo (الوقوق) لا يوقوق مثل kuckow،ولفظة music (موسيقا) ليس فيها سحر musique. نستطيع أن نسمع في اللغة القديمة شكسبير وهو يتحدث.

لقد فهم شكسبير الريف فهماً جيداً بكل ما يدعوه إدغار في «الملك لير»: «مزارعه المنخفضة ووقراه الفقيرة الضئيلة، وزرائب أغنامه وطواحينه»، ولكن ما يدين به لستراتفورد طفولتِه استثنائي وعميق. كان يعرف القنوات التي تسحب فيضان نهر أفون، والأرانب التي تخرج من جحورها بعد المطر، والتوت الأسود الطري، و «التجار الذين يغنّون في دكاكينهم». وأن يوظّف ماله طيلة حياته في الأراضي والممتلكات المجاورة حقيقةٌ تشهد على الهيمنة التي مارستها عليه ستراتفورد. لقد كانت موقع مطامحه وآماله المبكرة، ولقد رغب، كما سنرى، في تجديد ثروات آل شكسبير من خلال إنجازه الشخصي. أراد أن يؤكد من جديد اسم والده بين زملائه من أهل البلدة. وكانت ستراتفورد أيضاً مسكن أسرته الدائم. والمكان الذي عاد إليه في أواخر حياته. لقد بقيت مركز وجوده.

* * *

الفصل التاسع

سيثبت هذا الولد الوسيم

أن أريافنا نعيم

كان الأولاد في أواخر القرن السادس عشر يتدربون عادة تدريباً صارم الانضباط. جرت العادة أن يخلع الولد قبعته قبل مخاطبة الكبار، ويخدم والديه على المائدة، ولا يجلس، بل يبقى واقفاً خلال وجبة الطعام. وكان ينهض باكراً، ويتلو صلاة الصباح، ثم يغسل يديه ووجهه، ويمشط شعرة، وينزل بعد ذلك إلى الطابق السفلي، و يركع حتى يباركه والده قبل تناول طعام الفطور. وكان يخاطب والده عموما بـــ «السير»، مع أن كلمة «بابا» تظهر في واحدة من مسرحيات شكسبير. إن كلمة «بابا» هي في الواقع كلمة ويلزية مصطلح عليها للأب، وبالتالي فهي جزء من اللهجة المحلية المجاورة التي عرفها شكسبير جيداً.

أكد علماء الاجتماع في القرن العشرين قسوة الحياة في منزل القرن السادس العشر، حيث كانت السلطة الأبوية مهيمنة، ومع ذلك هناك مجال للشك في هذا التحليل العام، إذ إن مسرحيات شكسبير ذاتها كثيراً ما تُعنى بإخفاق السلطة الأبوية. فالأولاد يمكن أن «يتمردوا» أو «لا يُكبح جماحهم»، والعصا المصنوعة من خشب البتولا «يُهزأ منها أكثر مما تُخشى.» ومع ذلك فإن الأولاد

عند شكسبير يقظون وجادّون، سريعو الملاحظة ولاذعو اللسان في الغالب. إنهم يُظهرون الاحترام والطاعة، ولكن ما من إشارة إلى الخوف أو التذلل. وفي مسرحياته أيضا، يكون بين الأب والابن عموماً علاقة ودية أو مثالية، لذلك يمكننا أن نفضل شهادة الكاتب المسرحي على تخمينات عالم الاجتماع.

إن الطفولة هي الفترة الوحيدة من حياة الكاتب، التي لا يستطيع إخفاءها. فهي تبرز من غير دعوة، ومن غير أن يُعلن عنها في مئات السياقات المختلفة. لا يمكن نكرانها أو تشويهها من غير اضطراب نفسي شديد على سطح كتابته. إنها منبع الكتابة ذاتها، ويجب أن تبقى بالضرورة غير مشوّهة. وما يتصف بالأهمية البالغة إذاً هو أن الأولاد في مسرحيات شكسبير يتصفون جميعاً بالوعي الناضج والحدة، والثقة العظيمة بالنفس. كما إنهم أحياناً «مشاكسون» و«فاقدو الصبر»، وواعون وفصحاء على نحو يثير الاستغراب، وحديثهم مع الكبار لا يشي بأي توتر أو دونية. إن أحد الأمراء الصغار المزمع إنهاؤه نهاية غير سعيدة، يصفه عمه الحاقد في «رتشارد الثالث» بأنه:

جسور، حيوي، بارع، توّاق، قدير،

إنه الأمهات جميعاً من رأسه إلى أخمص قدمه.

وجرت العادة أن يُدرَج شكسبير الناشئُ في طفولة العالم الإليزابيثي التقليدي المشغولة بألعاب من مثل penny-prick أوshovel-board، harry-racket أو barly-break، ويذكر شكسبير في مسرحياته لعبة كرة القدم ولعبة الكرات الخشبية ولعبة prisoner’s base، و hide and seek إضافة إلى الألعاب الريفية muss and dun in the mire. كما أنه يذكر الشطرنج، مع أنه لا يظهر أنه يعرف قواعد هذه اللعبة. ولكن الراجح أنه كان ولداً غريباً من بعض النواحي. كان مبكر النضج، وقوي الملاحظة أيضا، ولكنه الوحيد الذي وقف منفرداً.

ما من شك على الإطلاق أنه التهمَ كتباً كثيرة. وكثير من قراءاته المبكرة تعاود الظهور في مسرحياته. أهناك كاتب عظيم لم يقضِ طفولته في قراءة الكتب؟ فهو يشير إلى كتاب مارولي «موت آرثر»، الذي تحبه السيدة كويكلي كثيراً، وإلى قصص البطولة الإنكليزية القديمة للسير ديجور، والسير إجلامور، وبيفس الذي من ساوثمبتون. والسيد سلندر يعير أليس شورتكيك «كتاب الألغاز»، وتشير بياتريس إلى «مئة حكاية مفرحة». ويتفق بعض كتاب سيرته الأوائل على أنه امتلك نسخة من كتاب وليام بينتر «قصر اللذة»، وترجمة رتشارد روبنسون لـــ «المأثرة الرومانية» التي تشكل أساطيرها مصدر بعض حكاياته. وصُوِّر شكسبير الناشئ لأسباب مماثلة و هو يقلّب صفحات كتاب كوبلاند، kynge Applyne of Thyre، وكتاب هوز «زمن المسرّات المنصرم»، وكتاب بوكاس «مصائب جميع الأمراء الذي فقدوا ضياعهم». وهناك أيضاً القصص الشعبية، وحكايات الجن في المناطق المجاورة، والتي مُنحت فرصة طويلة وجديدة للحياة في مسرحياته المتأخرة.

كان دور ماري آردن في شارع هنلي مركزياً طبعاً. كان عليها بالتعاون مع خادم أن تغسل الملابس وتعصرها، وأن تصنعها وتصلحها، وأن تخبز وتخمّر الجعة، أن تكيل الحبوب والشعير المعدّ للجعة، أن تُعنى بالحديقة والملبنة، أن تغزل بمغزلها، أن تُلبس الأولاد وتعدّ الطعام،أن تقطّر النبيذ وأن تصبغ الثياب، «أن تزين مائدة الصحون، وأن ترتب كل شيء في منزلك».[١] إضافة إلى ذلك، كان على الفتاة في مزرعة آردن أن تتعود حلب الأبقار ونزع القشطة، وصنع الجبن والزبدة، وإطعام الخنازير والطيور الداجنة، وتذرية الحبوب وجمع العشب اليابس. كان يتوقع منها أن تكون عملية وقديرة.

وفي السنة الثالثة من عمر شكسبير ولد له شقيق، وقد عُمّد جيلبرت شكسبير في خريف ١٥٦٦، ولا يعرف عنه أكثر من ذلك. ثم إنه مات وهو

في سن الخامسة والأربعين بعد أن عاش حياة مغمورة كتاجر في ستراتفورد، إذ كان لا مناص له من اتخاذ حرفة والده كصانع قفافيز. كان في جوهر الأمر ولداً مطيعاً، ولكن كم بدا أول ظهور له في العالم مخيفاً ومهدداً للطفل شكسبير! وجاء بعده ولدان آخران شاءت المصادفات أن يتخذا اسميْ اثنين من أوغاد شكسبير هما إدموند و رتشارد، ثم ولدت ابنتان هما جون Joan وآن Anne .

إن اهتمام شكسبير بالأسرة يفوق اهتمام أي كاتب مسرحي في عهد إليزابيث، وهو يضفي على طبيعتها واستمراريتها أهمية بالغة، ويمكن أن تصبح صورة للمجتمع البشري ذاته. ينفجر العنف في مسرحياته بين الإخوة أكثر منه بين الآباء. وقد يكون الأب ضعيفاً، أو يخدم نفسه بنفسه، إلا أنه لا يكون هدفاً للخصومة أو الانتقام.

بدلاً من ذلك، أُوْلي كثير من الاهتمام للتنافس بين الإخوة في مسرحيات شكسبير، وبالتحديد إلى الحالة النمطية للأخ الأصغر الذي يغتصب موقع أخيه الأكبر. يحلّ إدموند محلّ إدغار في قلب أبيه، ويصعد رتشارد الثالث على جثث أشقائه. إن «حرب الورود» كما رواها شكسبير يمكن اعتبارها حرباً بين الأشقاء. يقتل كلوديوس أخاه. ويتآمر أنطونيو على بروسبيرو. وهناك تنويعات أخرى على هذا الموضوع الحسّاس. يشير شكسبير إلى مقتل هابيل على يد أخيه الأصغر قابيل في خمس وعشرين مناسبة منفصلة. وتشيع أيضاً مشاعر الغيرة والحسد التي يمكن التماسها في الخوف والخيانة، والتي تظهرها شخصيات مختلفة اختلاف ليونتس وعطيل. وهذا هو أحد مواضيع شكسبير العظيمة. وعلى كاتب السيرة أن يقاوم المقعد الوثير لعالم النفس، لكن الترابطات موحية على الأقل. فالتنافس بين الإخوة يبرز في أعماله بروزاً لا إرادة فيه ولا جهد وكأنه مبدأ التأليف.

كانت الأحوال في منزل أسرة شكسبير تلفّها رتابة الحياة اليومية القاتلة بعيداً عن نطاق المخيّلة الدرامية. ومع ذلك، هناك إعلانات متفرقة عن المكانة والطموح. ففي ١٥٦٨، وهي السنة التي أصبح فيها جون شكسبير عمدة أو نائب عمدة في ستراتفورد قدّم طلباً للحصول على وسام النبالة. وبعد تعيينه في هذا المنصب الرفيع، ضمن شهرته بالتحول إلى جنتلمان. وأصحاب هذا اللقب هم أولئك الذين «تجعلهم سلالتهم أو دماؤهم، أو على الأقل فضائلهم، نبلاء ومعروفين.»[٢] وكانوا يشكلون نحو ٢% من السكان.

رغب جون شكسبير في أن يُدرَج اسمه في «سجلّ الأشراف والنبلاء»[٣] هذا، ومن أجل التأهل، كان يحتاج إلى أن يثبت أنه يملك من العقار والبضائع ما قيمته ٢٥٠ جنيهاً، وأنه لم يتلوث بالعمل اليدويّ في حياته، و يفترض أن تكون زوجته «حسنة الثياب» و «عندها خدم»[٤]. وقدّم هو نقش الوسام إلى المجمع المسؤول عن منح شعارات النبالة College of Heralds، وأُولي طلبه الاهتمام اللازم. احتوت صيغة الوسام صقراً وترساً ورمحاً منقوشة في الذهب والفضة، والصقر يحرّك جناحيه، ويحمل رمحاً ذهبياً بالمخلب الأيمن. ومن هنا نفسّر اسم شكسبير shake - spear (يلوّح ـ رمح). والعبارة المنقوشة في التصميم هي «ليس من غير حق». وهذا تأكيد واضح للنبالة. ولأسباب مجهولة، على كل حال، لم يتابع جون شكسبير طلبه، لعله لم يرغب في دفع الرسوم الضخمة التي طلبها مانحو شعار النبالة، أو لم يكن ذلك إلا اهتماماً عابراً في ما يبدو واجباً مدنيّاً في جوهر الأمر.

ولكن بعد ثمانٍ وعشرين سنة، هيّأ الابن الأمر للوالد. جدّد وليام شكسبير طلب والده، ومعه شعار النبالة الأصلي، ونجح، وأصبح والده أخيراً رجلاً نبيلاً. وإن كان ذلك طموحاً طال الاهتمام به، فلربما فعله من أجل إرضاء أمه إلى حدّ ما. لقد كان يساند مطالبات أمه بالنبالة.

الفصل العاشر

ماذا ترى أنت هناك؟

قدم المسرح إلى ستراتفورد سنة ١٥٦٩. وتحت رعاية العمدة جون شكسبير سُمح للمثلين الجدد القادمين من لندن بأن يؤدوا أعمالهم في قاعة النقابة وباحات أنزال البلدة. وهذه لحظة مهمة في حياة شكسبير أيضاً، إذ أتيح للولد البالغ خمسة أعوام من العمر أن يشاهد أول مرة عالم المهرجانات والمظاهر. ولقد دعا والده مجموعتين من الممثلين للترفيه عن البلدة وهما فرقة الملكة، وفرقة إيرل وورستر. كان ترفيهاً متعدد الألوان يشمل الرقص والموسيقا، والغناء و«الشقلبة»، إذ كان يتوقع من الممثل أن يكون مغنياً وبهلواناً. كانت تُؤدَّى عروض صامتة، وتُلقى خطب، وتسير مواكب مع طبول وأبواق. وكانت تجري مبارزات ومصارعات. والسؤال المفتوح هو كم شاهد شكسبير من هذه العروض وكم تذكر منها؟ ولكن هناك شهادة دقيقة لمعاصر شاهد الممثلين في جلوستر، تذكّرَ أن «والده كان يصطحبه إلى مثل هذه التسليات، ويوقفه بين رجليه، وهو جالس على أحد المقاعد، حيث كان يرى ويسمع جيداً». عُرضت مسرحية عن الملك ورجال البلاط فيها غناء وتحولات وأزياء ملونة. ويتابع هذا المعاصر قائلاً: «ترك هذا المشهد انطباعاً في نفسي بقي حياً في ذاكرتي حين بلغت سن الرجولة وكأنني أشاهده يُمثَّل من جديد»(١).

وأتيحت لشكسبير ومعاصريه فرص أخرى عديدة لمشاهدة ممثلي لندن. فخلال الأعوام الخمسة اللاحقة، قدمت إلى ستراتفورد عشر فرق منهم كجزء من جولاتهم الدورية. وخلال عام فقط عبرت البلدة خمس فرق. وزارت فرقة الملكة البلدة ثلاث مرات، وقدمت فرقة إيرل وورستر إليها في ست مناسبات منفصلة، وقدمت عروضاً فرقة إيرل واريك، وفرقة إيرل أوكسفورد، وفرقة إيرل إسكس، وفرق أخرى عديدة من الممثلين الجوالين. كانت الفرقة تتألف على العموم من سبعة ممثلين إلى ثمانية خلافاً للفرق السابقة التي تألفت من ثلاثة رجال وصبي وكلب. وهكذا كان شكسبير قادراً على مشاهدة أفضل فرق لندن، وتشرّب شعر المسرح الناشئ ومشاهده. إن أسماء بعض المسرحيات ربما تنقل إلينا جو المرحلة ــ «زواج بين الفطنة والحكمة»، Cambises، Horestes، «الكفاف جيد مثل الوليمة»، «دامون وبثياس»، «كلما طال عمرك ازددت حماقة». وهذه المسرحيات ليست إلا عدداً قليلاً من المسرحيات التي تدفقت من حرفة الكتابة المسرحية الحديثة المعلمنة. استمد الكتاب مادتهم من أي شيء وكل شيء ــ من التاريخ إلى مجموعات قصص البطولة، ومن المسرحيات الكلاسيكية التي كانت تؤدَّى في مباني الجمعيات القانونية إلى التقليد الشعبي الهازل، ومن القصص الرمزية الروحية إلى الأساطير الخيالية. كان ذلك العالم عالم الخطابة وسرعة البديهة، ولكنه كان أيضاً عالم البلدان المتخيلة والجزر المكتنفة بالغموض، عالم البحار والكهوف الغريبة، عالم الشر العاري والخير المثالي، عالم الرثاء الدرامي والمشاعر المغالية على العموم. استطاع شكسبير الناشئ أن يشاهد هذه المسرحيات وهي تتكشف أمامه. ولا بد أنه اكتسب، ولو عن غير وعي، إحساساً بالفضاء الدرامي وأذناً حساسة للحوار الواضح القوي وألوان الخطابة. لقد كان مناسباً أن تنضج الدراما الإنكليزية في بطء في الفترة نفسها

مثل شكسبير ذاته، فكلاهما كان نتاج زمانهما، ويتشاركان في إحساس حديث التنبه بالإنجاز الممكن.

ولقد وجدت أشكال أخرى للترفيه الدرامي في ستراتفورد. كانت «تسليات» عيد العنصرة ما تزال يبتكرها ديفي جونز في ١٥٨٣، وهو أحد أقرباء شكسبير بالمصاهرة، وهذه مسرحيات تنكرية مع كثير من الأفعال الرمزية والطقسية. كانت تلبس الأزياء والأقنعة، وتُعطى الشخصيات أسماء مثل «الرأس الضخم» أو «السمكة المخلَّلة»، في حين أن الحدث نفسه يدور على القتل والشفاء المعجز. يصف توماس هاردي في «عودة ابن البلد» ما يجب أن تكون إحدى آخر مسرحيات التنكر المطابقة للأصل، مع معركة بين القديس جورج وفارس تركي.

والمرجح أيضاً هو أن جون شكسبير قد أخذ ابنه إلى كوفنتري على بعد عشرين ميلاً لمشاهدة مسرحيات الأسرار الشهيرة التي كانت تُمثّل في تلك المدينة. وهذه المسرحيات لم يتوقف أداؤها حتى بلغ شكسبير الخامسة عشرة. يذكر شكسبير في خمسة مقاطع مسرحية متباعدة مسرحيات الملك هيرودس، الوغد المشهور في هذه العروض الدينية. كما يستخدم هتاف «All hail» للتحذير من الأحداث المشؤومة.. وفي «العهد الجديد» يستخدم يسوع صيغة المخاطبة هذه للمباركة، أما في مسرحيات الأسرار فهي توجه إلى يهوذا كإشارة تهديد عندما حيّا المسيحَ قبل أن يخونه. ونستطيع أن نستنتج أن شكسبير قد التقط إيحاءات العبارة غير السعيدة من مشاهدة مسرحيات الأسرار. وهكذا تعرّف إلى عربات المهرجانات وسلسلة مسرحياتها الملحمية من بدء الخليقة إلى يوم الحساب، وسمع الكوميديا المبتذلة للشخصيات «الوضيعة»، والمشاعر المهذبة لأصحاب المقامات الرفيعة. ورأى المزج المميّز للمضحك بالروحي، والتعبد بالتمثيل الإيمائي، وأصغى إلى خليط من

الأغاني الوجدانية والوقع الشديد للشعر ذي التفاعيل الخمس، والمفردات اللاتينية والأنجلو ساكسونية الشعبية. لقد كانت هذه الدراما تمثّل تاريخ العالم وصفات ناسه على خلفية الأبدية. وكثيراً ما اقتُرح أن قوة مسرحيات شكسبير التاريخية مستمد بعضها من استخدامه عناصر آلام المسيح التي شاهدها في مسرحيات الأسرار، وأن فكرة مسرحياته المتسلسلة كلها، والمستمدة من تاريخ المملكة، تبدو انعكاساً مباشراً لتجاربه المسرحية المبكرة.

يشير شكسبير نفسه إلى «شدْق الموت»، بوابة الجحيم التي أقيمت من أجل إبهار الجمهور وإفزاعه معاً، و «بوّاب الجحيم» الذي أدّى أدواراً ضخمة في مسرحيات الأسرار يبرز من جديد كبواب في «ماكبث». وتبيّن النقاد توازيات بين مسرحيات الأسرار وحبكات «الملك لير» و«عطيل» و «ماكبث». ثم إن الإيقاع بالمسيح يعاود الظهور في «يوليوس قيصر» و «كوريولانس». كانت مرحلة شكسبير آخر مراحل مسرحيات الأسرار في العصور الوسطى. ومع ذلك فنحن نرى في تاريخ الثقافة الإنكليزية استمرارية أكثر مما نرى انغلاقاً. ويكمن قسم من تلك الاستمرارية في ما أنجزه شكسبير ذاته، الذي نقل إلينا كل ما في الدراما الدينية القديمة من سحر وغموض وعاطفة داخل أشكال جديدة للمسرح. إن حفلات التنكر في مسرحياته مستوحاة من العصور الوسطى، مثلما هي أسماء من مثل سلندر، وشالو، و بنفوليو. وترجع إحدى آخر مسرحيات شكسبير، وهي «بيركليس»، إلى تقليد مهرجان المعجزات في العصور الوسطى. وإن لم يشاهد واحداً منها وهو صغير، يكن عمله بالفعل معجزة من معجزات إعادة الابتكار.

* * *

الفصل الحادي عشر

أنا أستدعي ذكرى الأشياء الماضية

ولما أدّى ديفي جونز تسليات عيد العنصرة أمام أهالي ستراتفورد، هل كان قريبه الصغير أحد الممثلين؟ إن الروايات الأولى عن حياة شكسبير تشير إلى تطلعه إلى عالم التمثيل وهو شاب. كتب جون أوبري في١٦٨١: «أخبرني بعض الجيران أنه مارس حرفة والده وهو صغير، وحين كان يذبح عجلاً كان يحسن العمل، ويلقي خطبة.»[1] و«الجيران» عند زيارة أوبري لهم كانوا يدركون أن بلدتهم تؤوي ممثلاً تراجيدياً مشهوراً، وقد صاغوا ذكرياتهم وفقاً لذلك، على أن أوبري هو على أي حال أقل الرواة جدارة بالثقة. وكثيراً ما ثبت مع ذلك أن أكثر الروايات خيالية تقوم على أساس من الحقيقة. ربما يوجد ههنا شيء من الصحة. إن «ذبح عجل» كان في واقع الأمر ارتجالاً دراميًّا يؤديه ممثلون جوّالون في المعارض والمهرجانات، وكان ذلك أحد أشكال مسرح خيال الظل، وفي تقارير القصر الملكي في ١٥٢١ هناك مال مدفوع لرجل لقاء «ذبحه عجلاً أمام سموّ عقيلاتي من وراء قماش.» (والمثير للاهتمام هو أن صورة الستارة أو القماشة هي فكرة متكررة في الدراما الشكسبيرية). وإذا كان في ذكريات الجيران ذكرى صحيحة فإنها ذكرى شكسبير الشاب وهو يمثّل.

لا شيء غير عادي في ذلك، فنحن نعلم أن موليير الشاب ــ الممثل والكاتب المسرحي الذي يشبه شكسبير شبهاً شديداً ــ كان «ممثّلاً بالفطرة».[٢] واعترف ديكنــز الذي بينه وبين شكسبير تماثلات أخرى أنه كان ممثلاً منذ طفولته المبكرة. وفكرة التمثيل هنا ليست متعلقة بالتظاهر بالشجاعة أو التباهي، بل تعني القدرة والرغبة في الأداء أمام الآخرين. وقد تعني توقاً إلى التحرر من الظروف المقيدة، رغبةً ملحة في مكانة أقوى وأكثر إثارة للاهتمام، وما يصفه يوليسيس في «ترويلوس وكريسيدا» بأنه «الروح» الذي «يرفعه بالطموح عن الأرض.» لذلك هناك تكهنات متعددة حول انضمام شكسبير الشاب إلى فرقة ممثلين جوّالين خلال إحدى جولاتهم في ستراتفورد، وقبل أن يصاحبهم إلى لندن.

كان هناك تقليد وتوقع على كل حال أن يذهب ابن الأسرة «الصاعدة» إلى المدرسة الصغيرة أو الابتدائية استعداداً للارتقاء إلى تعليم أكثر تقليدية. ولا داعي للشك في أن هذا هو ما حدث مع شكسبير وهو في السادسة، ولا بد أنه تعرف عندئذ إلى مسرّات القراءة والكتابة والحساب. ولقد مارس في فترة متقدمة من العمر «خطّ المحامين القديم» القريب جداً من الخط المستخدم كنموذج في كتاب الخط الإنكليزي الأول. وإن كانت أمه قد علمته القراءة قبل ذلك، فإنه كان يستطيع أن يستمر في اختبار كتاب القراءة الأول وكتاب الأسئلة والأجوبة، وهما كتابان عن التلقين الأخلاقي والديني في المقام الأول، يتضمنان الصلاة الربانية، وملخص المعتقدات المسيحية والوصايا العشر، والصلاة اليومية إضافة إلى مجموعة من صلوات الشكر والترانيم المقدسة. وما يلفت النظر أن مدير المدرسة أو «الدعيّ» الذي يسخر منه شكسبير في «خيبة سعي المحبين» هو مدير المدرسة الصغيرة الذي «يعلم الأولاد كتاب القراءة الأول». وهذا الكتاب كان يستخدم في مراحل التعليم الأولى. كان لوحاً خشبياً يدعم ورقة يمسكها قرن رفيع، وقد طُبعت عليه أحرف الهجاء،

والأحرف الصوتية، وبعض المقاطع، والصلاة الربانية. وترجع مخيّلة شكسبير أيضاً إلى هذه المرحلة المبكرة من التعليم في «الليلة الثانية عشرة»، حيث تشير ماريا إلى «دعيّ يدير مدرسة في الكنيسة.» كانت مدرسة ستراتفورد الصغيرة في كنيسة النقابة في حقيقة الأمر، وكان يشرف عليها مساعد المدير المعروف بالمرشد.

كانت الكنيسة هي موقع تعليمه المبكر. وفي سن الخامسة أو السادسة كان يتوقع منه أن يحضر العظات وقراءة المواعظ التي كان يمكن أن يسأله عنها المدير، والمواعظ هي عقيدة الكنيسة والدولة كما صدّقت عليها الملكة ومجلس الشورى. كانت في جوهر الأمر دروساً في المواطنة الصالحة في عهد إليزابيث، وقد أحسن شكسبير استخدامها، بما هي، في مسرحياته التاريخية. وفي «كتاب المواعظ» المنشور في ١٥٧٤، يوجد، مثلاً، خطبة «ضد العصيان، والتمرد المتعمد»، وهذه الخطبة ربما كانت النص الأساس لثلاث مسرحيات تخصّ هنري السادس. ولا بد أن يكون شكسبير قد أدرك حتى في صغره التفاوت بين دين الأسرة وفروض العبادة في كنيسة ستراتفورد. كان الاختلاف في الجو أكثر منه في المعتقد، ولكن حين يتبارى معتقدان، يتعلم الولد اليقظ قوة الكلمات وفراغها أيضاً.

وعلى هذا النحو أو ذاك،توصل شكسبير إلى معرفة الكتاب المقدس حق المعرفة. لعله وُهب ذاكرة ذات قدرة فريدة على الحفظ أكثر مما وهب قدرة على الاستيعاب الديني، إلا أن الكتاب المقدس كان أحد أهم مصادره. اطلع على طبعة جنيف الشعبية وطبعة الأساقفة الأحدث، وكان تفضيله ملحوظاً للتعبيرية القوية للأولى التي كانت تسمى كتاب الأسرة، ومألوفة عند أهالي ستراتفورد، وتحمل عبارات عديدة من مسرحياته شبهاً مدهشاً من لغة هذه الطبعة. ولقد أُحصيت إشاراته إلى أسفار الكتاب فبلغت اثنتين وأربعين، على

أن هناك خروجاً على القاعدة. إنه يفضل بدايات الأسفار على نهاياتها. فهو يقتبس من الإصحاحات الأربعة الأولى من سفر التكوين. وهو أكثر إطلاعاً على الإصحاحات السبعة الأولى من إنجيل متّى. ويصح الأمر نفسه في الغالب على قراءته الدنيوية ــ فهو مطلع أكثر ما هو مطلع على الكتابين الأولين من «تحوّلات» أوفيد ــ وهذا يفضي إلى استنتاج مؤداه أنه لم يواظب بالضرورة على دراسة مختلف النصوص التي استخدمها. تشرّب كثيراً في البداية ثم أخذ ما تشرّبه يتضاءل. كان قارئاً انتهازياً يجمع على عجل ما يحتاج إليه. وحتى في هذه الفترة المبكرة من عمره، ربما امتلك بالفطرة قدرة على استيعاب التركيب والقصة.

وكثيراً ما أشير إلى أن «تلّون» لغة شكسبير بلغة الكتاب المقدس يرجع إلى قراءة معمقة للعهد القديم والجديد، ولكن الأرجح هو أنه تبنّاها تبنّياً يكاد يكون فطرياً باعتبارها نوعاً من اللغة الرنانة الأقرب تناولاً. لقد خلبه الجرس والإيقاع.وبالطبع لم يكن مجرد سارق للانطباعات المحلية. فدليل عمله الدرامي يوحي بأنه تأثر أيضاً بسفر أيوب، وموعظة الولد المبذر، وفي كل حالة كانت أفعال العناية الإلهية تستحث اهتمامه. كانت العبارات والصور تعود إليه عند الحاجة، ولذلك غدا الكتاب المقدس حجرة أصداء لمخيلته. وقد تكون مفارقةً أن يترجم الكتاب المقدس إلى الإنكليزية استجابةً لإلحاح المصلحين الدينيين. والمصلحون، إذا جازت العبارة، أعطوا شكسبير الكتاب المقدس، فردّ التحية بلغته المدويّة الغنية المصادر.

* * *

الفصل الثاني عشر

اسم وفعل ومثل هذه الألفاظ البغيضة

انتقل شكسبير من المدرسة الصغيرة إلى «مدرسة الملك الجديدة»، حيث تلقّى تعليماً مجانياً لأنه ابن حاكم ستراتفورد. يقول نيكولاس رو Nicholas Rowe، أول من كتب سيرة شكسبير في بداية القرن الثامن عشر: إن جون شكسبير «قد علّم ابنه مدة قصيرة في مدرسة مجانية حيث يرجّح أنه اكتسب ذلك القليل من اللاتينية الذي أتقنه...»[1] كان الطلاب يجتمعون في غرفة خلف كنيسة النقابة، وكانت في طابق فوق قاعة النقابة ذاتها، ويمكن الوصول إليها عن طريق درج حجري مكسوّ بالقرميد. وهذه الغرفة ما تزال مستخدمة حتى الآن، وتدلّ ديمومتها على هيمنة التراث والاستمرارية على حياة ستراتفورد. إنها غرفة طويلة وضيقة مع سقف عالٍ جداً من خشب السنديان، سقفٍ متينٍ كثير العوارض مع حلى معمارية في الوسط حيث تلتقي العوارض، ونوافذها تطلّ على شارع الكنيسة الذي ربما عرض للجالسين ما يشغلهم. ولاشك في أن جلبة العالم لم يكن ممكناً تحاشيها.

ثمة صورة محفورةٌ لغرفة الصف في عهد إليزابيث ترجع إلى ١٥٧٤، وهذه الصورة تظهر معلّماً خلف منضدة مع كتاب مفتوح أمامه، في حين يجلس الطلاب على مقاعد خشبية في مختلف حالات الانتباه وعدم الانتباه. والمثير للاستغراب هو أن كلباً يستلقي على الأرض وهو ينهش عظمة.

ولاشيء يشير إلى عصا التأديب التي يُفترض أنها كانت شائعة في الحياة المدرسية للقرن السادس عشر. لعل مقدار الانضباط قد بالغ به أولئك الذين يحبّون تأكيد قساوة الحياة في عهد إليزابيث.

وقبل أن يدخل شكسبير الصغير إلى هذا الميدان الجديد، كان عليه أن يثبت قدرته على قراءة الإنكليزية وكتابتها، وأنه «أهل» لتعلم اللسان اللاتيني، وأنه «مستعد لاستيعاب علم الصرف ومبادئ النحو.»(٢) كان يتهيأ للتعرف على لغة عالم الثقافة. ارتقى هو ووالده إلى غرفة الصف في الطابق العلوي، حيث قرأ المدرس له قوانين المدرسة التي وافق الولد على الامتثال لها، ومقابل أربع بنسات أُدرج اسم وليام شكسبير في سجل المدرسة. جلب معه شموعاً، ووقوداً، وكتباً وموادَّ للكتابة، وهذه كانت تشتمل على كتاب الخط، وزجاجة حبر، وقرن مِدَاد، ونصف رزمة من الأوراق. لم يكن ممكناً أن يرث مجموعة من النصوص المدرسية عن أبيه، لذلك كان لابد من شرائها أيضاً. كان ذلك نوعاً من التعهد القريب من طقس عبور.

كان تنظيم يوم المدرسة والإشراف عليه يتصفان بالدقة والصرامة. فرغم كل شيء، كانت المدرسة أساس تدريب المجتمع ذاته. كان شكسبير الصغير يأتي في السادسة أو السابعة صباحاً، في الصيف أو الشتاء، ويردّ باللاتينية adsum (حاضر) عندما يُنادى باسمه. وبعد ذلك كانت تُتلى صلوات النهار، وتُنشد ترنيمة، ثم يعقب ذلك الدروسُ التي كانت تستمر حتى التاسعة. ربما وجدت أقسام من أجل فصل الطلاب ذوي الأعمار أو القدرات المختلفة. وكان شكسبير واحداً من صف يقارب عدد الطلاب فيه واحداً وأربعين جالسين على مقاعدهم. كانت تخصص فترة قصيرة لتناول فطور الخبز والجعة يليها مزيد من الدروس حتى الحادية عشرة. بعد ذلك كان شكسبير يمضي إلى المنـــزل للغداء، ويعود عند قرع الجرس في الواحدة. وخلال

فترة ما بعد الظهر، كانت تخصص خمس عشرة دقيقة للهو أو الألعاب مثل المصارعة أو رمي السهام بالقوس. كانت المدرسة تغلق أبوابها في الخامسة. وعلى هذا النسق كانت تسير الأمور في المدرسة مدة ستة أيام من سبعة.

كان منهاج مدرسة ستراتفورد يقوم على تعليم مبادئ النحو اللاتيني والبلاغة وغرسها في الأذهان من خلال مهارات القراءة والاستظهار والكتابة. والمرحلة الأولى من هذا السياق كانت مقتصرة على تعليم عبارات لاتينية بسيطة يمكن تطبيقها على ظروف الحياة العادية من خلال فهم تركيبها، وإدراك مبادئ النحو الأولية للغة. وهذه المهمة كانت بالنسبة إلى ولد صغير مربكة ومؤلمة التطلب – أن يصرّف الأفعال والأسماء، وأن يفهم الفرق بين حالة النصب وحالة الجر، وأن يغيّر تركيب اللغة العادي بحيث يأتي الفعل في آخر الجملة. وما أغرب أن يكون للكلمات صيغ تذكير وتأنيث أيضاً. لقد غدت أشياء حية، كثيفة أو مراوغة بحسب الذوق. وتعلّم شكسبير في سنّ مبكرة، مثل مِلتون وجونسون، أن من الممكن تغيير الكلمات من أجل التأكيد أو تسهيل النطق بها. وهذا درس ما نسيَه شكسبير.

كان الطالب يتعلم في الشهور الأولى الأقسام الثمانية من الكلام اللاتيني، قبل أن ينتقل إلى كتاب يستحضره شكسبير في مناسبات عديدة، و هو «مقدمة قصيرة للنحو» للكاتب وليام ليلي، والذي تحطّم عليه الطلاب. أوضح ليلي الصياغات النحوية البسيطة، ثم أعطى أمثلة من كاتو و شيشرون وترنتيوس. كان يطلب من الطلاب أن يقلّدوا هؤلاء الأعلام بكتابة جمل لاتينية بسيطة. والثابت هو أن شكسبير قد استمدّ علامات الترقيم من ليلي، وكثيراً ما يستخدم مقاطع قرأها وحفظها في الذاكرة من عند ليلي عندما يقتبس من المؤلفين الكلاسيكيين. وليلي هو الذي حدد تهجئته للأسماء الكلاسيكية. وهناك كثير من الإشارات إلى هذه العملية في مسرحياته، وليس أقلها

استجواب معلم من النوع الصارم لطالب يسمى وليام في «زوجات ويندسور المرحات»: «لعلك تتذكر حالة النصب لكل من hing و hang و hog ». إن هذا الكتاب الذي قاربه شكسبير خائفاً، و مركَّز الانتباه أيضاً، قد أحرق نفسه في داخل ذاكرته.

إن إشارات شكسبير إلى أيام المدرسة ليست سعيدة تماماً. فالطالب الناحب الزاحف كالحلزون إلى المدرسة مكرهاً معروف كل المعرفة، ولكن هناك إشارات أخرى إلى محنة الطالب المرغم على الانكباب على نصوصه. هناك سطر في «هنري الرابع، الجزء الثاني» عن «انفضاض المدرسة» و«عودة الطلاب إلى منازلهم وملاعبهم مسرعين». إنها إشارة شاردة ولكنها لهذا السبب بالغة الإيحاء. على أن ههنا مفارقة. فمن بين جميع الكتاب المسرحيين في تلك المرحلة ينفرد شكسبير في أنه الأكثر انتظاماً في اعتماده على الطلاب، والمعلمين، ومناهج الدراسة كمواد للكوميديا والتعليق. كانت فكرة التعليم مركزية بالنسبة إليه. لعله كان يحلم بالأيام الماضية، شأن جميع الكبار.

وفي السنة الثانية امتُحن فهم شكسبير الناشئ للنحو في مجموعة عبارات وأمثال وملاحظات عادية مختارة بكل عناية بغية التهذيب والتعليم معاً. وهذه كانت تُحشى بها الذاكرة أيضاً، وربما يجدر بنا أن نذكر أن الولد كان يُعلَّم باستمرار مهارة التذكر، فهي ركيزة تعليمه، وبلا ريب ثبت أنها مثمرة في حياته اللاحقة كممثل. كانت الأمثال المختصرة مفسرة في كتاب «أمثال الأطفال» الذي يشير إليه شكسبير أكثر من مئتي مرة. وكانت هذه الأقوال الجافة تتحول أحياناً في كيمياء مخيلة شكسبير إلى أغرب الأشعار. إن عبارة comparatio omnis odiosa تصبح على لسان دوجبري comparisons are odorous (المقارنات طيبة الرائحة) و unguen تصبح عند كوستارد ad dunghill (إلى الحمأة). وفي هذه السنة ذاتها تعرّف إلى مختارات من

مسرحيات الشاعرين الرومانييْن بلاوتوس وترنتيوس، وهي حوادث درامية ربما نشّطت روحه الدرامية. إن إرازموس ينصح في كلامه على التعليم المناسب للأولاد أن يدرس المعلم مع طلابه مسرحية كاملة من مسرحيات ترنتيوس مولْياً اهتماماً للحبكة والمفردات. و يمكن أن يوضح المعلم أيضاً «أنواع الكوميديا[٣]». ومن هذه المراجع جمع شكسبير أيضاً إشارات إلى مشاهد داخل بنية من خمسة فصول.

وفي السنة الثالثة قرأ شكسبير حكايات إيسوب في ترجمة لاتينية بسيطة. ولابد أنه حفظ عن ظهر قلب هذه الحكايات، لأنه كان قادراً في وقت لاحق أن يعيد حكاية الأسد والفأر، وحكاية الغراب والريش المستعار، وحكاية النملة والذبابة. ويوجد ما مجموعه نحو ثلاث وعشرين إشارة إلى هذه الحكايات الكلاسيكية في مسرحياته. وخلال هذا الوقت أصبح شكسبير قادراً على صياغة الإنكليزية في اللاتينية، وترجمة اللاتينية إلى الإنكليزية.أنعم النظر في كلام إرازموس و فايفز بحثاً عما دعاه إرازموس copia، أو الوفرة. وتعلم كيف يركم العبارة على العبارة، ويستخدم الصورة ليزخرف جدالاً، أو تشبيهاً ليشير إلى حكمة. وأدخل تغييرات على الكلمات المختارة، وتنويعات على المواضيع المنتقاة. لقد تعلم فن الغزارة والزخرفة والإسهاب من هؤلاء المعلمين الذين كان هدفهم نقل التعليم الكلاسيكي إلى العالم الحي. ولقد تُوّج سعيهم بالنصر في شكسبير على الأقل.

وكما تعلّم، فإن الابتكار يأتي من المحاكاة. ففي سياق التدريب المدرسي، كان ممكناً أن يأخذ عبارات من شتى المصادر، وأن يخلق من انتظامها قطعة أدبية جديدة. كان يمكن كتابة رسالة، أو تأليف خطبة من وجهة نظر متخيّلة تماماً. كانت محاكاة النماذج العظيمة حاجة مهمة لأي تأليف، ولم تكن تحسب هذه المحاكاة سرقة أو انتحالاً، بل عملاً ملهماً من أعمال التعديل

والتمثّل. وفي أواخر حياته، نادراً ما ابتكر شكسبير أياً من حبكاته، وكثيراً ما أخذ مقاطع حرفية من كتب أخرى. وفي مسرحياته الناضجة، أخذ حبكات من مصادر متنوعة ثم مزجها خالقاً من العناصر المختلفة تركيباً جديداً. هناك مثل يرجع إلى العصور الوسطى القديمة معناه أن من يتعلم صغيراً لا ينسى أبداً. ولقد أُطلِع شكسبير على هذا المنهج في السنة الرابعة من تعليمه، عندما أعطي مختارات من الشعر اللاتيني «أزهار الشعر»، وكان يفترض أن يؤلف من دراسة أزهار الشعراء هذه قصائده الخاصة. وفي السياق تعرف إلى فيرجيل وهوراس اللذين تعود كلماتهما إلى الطفوّ في أعماله.

ولكن الأهم من ذلك هو أنه شرع في قراءة «التحولات» لأوفيد، فاطّلع في سن مبكرة على موسيقا الأساطير. إنه يقتبس من أوفيد بلا انقطاع. ففي المسرحية المبكرة «تيطس أندرونيكس»، تجلب إحدى الشخصيات نسخة من كتاب «التحوّلات» إلى خشبة المسرح. إنه أحد «مرتكزات» المسرح الإنكليزي الأدبية القليلة، ولكنه مرتكز مناسب للغاية. هاهنا يوجد جاسون وميديا، أجاكس ويوليسيس، فينوس وأدونيس، بيراموس وثيسبي. إنه عالم تبدو فيه الصخور والأشجار متحلّية بالوعي، ويمكن أن تُرى فيه معالم العالم الخارق للطبيعة في التلال والجداول الجارية. إن أوفيد يحتفي بالرغبة وسرعة الزوال، طبيعة التغير في الأشياء جميعاً. وقيل إن شكسبير قد امتلك في أواخر حياته «روح» أوفيد في أشعاره العذبة الجرس الرقيقة الانسياب. وبالفعل هناك شبه أو قرابة. لقد استجاب شيء ما في طبيعة شكسبير إلى هذا المنظر الطبيعي السريع الحركة. لقد أخرجه من العالم العادي، وخلبت لبَّه براعته الخيالية، وطابعه المسرحي العجيب، وما لا يمكن أن يوصف إلا بالجنس المتفشّي فيه. هناك سبب ضعيف للشك في أن شكسبير كان كائناً جنسياً بالكلية. كان أوفيد الكاتب الأثير عند كريستوفر مارلو، و توماس ناش.

غير أن «التحوّلات» أصبح كتاب شكسبير الذهبي. لقد داخلته كلمات أوفيد، ووجدت عنده محلاً رحيباً.

وفي غرفة الصف التي فوق قاعة النقابة، درس شكسبير في الأعوام اللاحقةأعمال المؤرخيْن سالست Sallust و قيصر Caeser ، والفيلسوف سينيكا والشاعر جوفينال. وُجد هملت وهو يقرأ أهجية جوفينال العاشرة التي يعتبرها «كلمات، كلمات، كلمات». لقد كانت نصاً نحْوياً أساسياً. وربما كان لشكسبير جولة سريعة على المؤلفين الإغريق، على أن أي دليل على ذلك إنما هو هامشيّ في أحسن الأحوال. ولكن ما ليس فيه شك هو لغته اللاتينية. إنه يستخدم المفردات اللاتينية في يسر وبراعة تامين. فهو يكتب «تعاسات متقطعة»، و «عزل كريه»، ويستطيع أن يستخدم لغة الباحث والمعلم. وكان يمكن الادعاء أنه يحسن السمع ليس غير، وله غريزة شاعر للكلمة البليغة المصوَّرة، ولكن يبدو من المستبعد أن تكون هذه اللغة «التقليدية الرسمية جداً» (إذا استخدمنا عبارته في «الملك رتشارد الثالث») قد جاءته بالفطرة. قال صموئيل جونسون الذي كان عنده المعرفة الكافية للتعرف إلى المعرفة عند الآخرين: «لقد قلت دائماً إن شكسبير قد تعلم من اللغة اللاتينية ما يكفي لجعل إنكليزيته متوافقة مع قواعد النحو». لذلك يمكن أن نرى شكسبير الناشئ يقضي ثلاثين أو أربعين ساعة في الأسبوع يستظهر ويفسّر، ويعرب، ويكرر الشعر والنثر باللاتينية. ويمكن أن نسمعه يتكلم اللغة مع المدرس وزملائه الطلاب. وقد يبدو هذا المنظور الذي نضعه فيه غريباً ــ ولاسيما لأي واحد عهده «مفرطَ التغريد في الغابة المحليّة» ــ ولكن شكسبير هو جزء من إحياء الثقافة اللاتينية في عصر النهضة مثله مثل فرانسيس بيكون أو فيليب سيدني. بل إن أحد دارسي شكسبير العَسِرين قد ارتأى أن «الرسائل التي كتبها شكسبير، إذا ظهرت، فإنها ستكون باللاتينية.»(٤)

كان بن جونسون يتفوق على شكسبير بلا شك في مسألة التعلّم. كان «يلومه باستمرار على افتقاره إلى المعرفة، وعلى جهل القدماء»(٥)، وكان يعني بذلك أن شكسبير قد اختار ألا يحتذي حذو الكلاسيكيين. كان جونسون يخلط بين الإغفال والجهل. ولما صرّح بأن شكسبير كانت معرفته «باللاتينية قليلة، وبالإغريقية أقل»، كانت مغالاته تخدم العبارة. كانت لاتينية شكسبير جيدة مثل لاتينية أي طالب في مدرسة ثانوية، ويمكن أن تضاهي معرفته بها معرفة أي طالب كلاسيكيات في جامعة حديثة. ولعل جونسون كان يقارن ضمناً منهاج «مدرسة الملك الجديدة» مع منهاج مدرسته في ويستمنستر. ولكن إذا أخذنا مدرسي ستراتفورد المتعلمين المحترفين بالاعتبار، فإن المقارنة قد لا تكون في صالح جونسون على الإطلاق.

ربما كانت المراحل الأخيرة من تعليم شكسبير هي المراحل التكوينية. انتقل من النحو إلى فن الخطابة، وتعلم مهارات الإلقاء. وما ندعوه كتابة مبدعة كان يدعى بلاغة في عهد إليزابيث. أُجبر شكسبير في غرفة الصف على تعلم القوانين والقواعد الأولية لهذا الموضوع الملغز. قرأ شيئاً عن شيشرون وكوينتليان. وتعلم أهمية الابتكار والتأليف، الإلقاء والتذكّر، واللفظ الواضح، أو الأداء والإلقاء. و قد ظل يتذكَّر هذه المبادئ طيلة حياته. عرف كيف يخلق تنويعات على الموضوع، وكيف يستعمل جرس الكلمة ومعناها استعمالات مختلفة. وعرف كيف يؤلف المواضيع، ويكتب خطباً رسمية. كما تعلم كيف يتحاشى المبالغة والبلاغة الزائفة اللتين أعطاهما للشخصيات الكوميدية في مسرحياته. وهذا كله أصبح بالنسبة إلى الولد النبيه وسيلة مدهشة للتأليف ذاته. وهكذا أصبحت البلاغة، وأساليب البلاغة، صورة الابتكار.

وكجزء من عمل الإبداع هذا، تدرّب على أن يقف مع طرفيْ النــزاع. فالعادة القديمة للفلاسفة والخطباء هو أن تنحاز إلى كلا الجانبين. وعلى هذا

يمكن أن يُنظر إلى أية حادثة أو عمل من عدة منظورات مختلفة. على الفنان أن ينظر في اتجاهين معاً مثل الإله جانوسJanus. وفي السياق أصبحت اللغة ذاتها شكلاً من أشكال التسابق والتنافس، ولكن المهم بالمثل بالنسبة إلى شكسبير الناشئ، هو أن أي وضع يصبح بالغ المرونة، ومعتمداً بالكلية على فصاحة المتكلم. أي إعداد أفضل من هذا للكاتب المسرحي؟ وأي تدريب أفضل من هذا من أجل صياغة خطبة مارك أنطوني في «يوليوس قيصر»، أو مرافعة بورشا في «تاجر البندقية»؟

كان هناك دروس محددة للأداء والإلقاء. ففي نصّ واحد للاستعمال في المدارس الثانوية، كان يطلب من التلاميذ «أن يتعلموا لفظ أي شيء لفظاً مسموعاً ومتأنياً، وواضحاً، وتلقائياً، ولاسيما الجهر بالمقطع الأخير بحيث يمكن أن تكون الكلمات كلها مفهومة تماماً. [٦]» كان مهمّاً أن يُصقل «اللفظ العذب.» وفي الكتاب ذاته يُطلب من الطلاب «أن يكونوا حيويّين في كل حوار، وكأنهم هم الأشخاص الذين يتكلمون في ذلك الحوار.»[٧] وهذا تدريب ممتاز للمسرح، كما أنه منهاج يشجّع تأكيد الذات. ولم يكن شكسبير ليأنف في أواخر حياته من المطالبة بالاعتراف بأنه متفوّق في المسرح، ويمكننا أن نتخيّله ولداً صغيراً غريب المنافسة. ربما لم يورّط نفسه في نزاعات، مثل كيتساليافع، إلا أنه كان مفعماً بالطاقة العنيفة. ونظنّ أنه كان ملولاً.

لم تكن هذه ثقافة مطبوعة بالضرورة، بل كانت ثقافة صوت أيضاً، وشارحوها هم الوعّاظ والكهّان والممثّلون في المقام الأول. لذلك سرعان ما أصبح المسرح الشكلَ الفني الأعلى للعصر. إن هذه الثقافة الشفوية هي بالضرورة وثيقة الارتباط بثقافة العصور الوسطى القديمة في إنكلترا، وتشتمل على القصاصين، ورواة الشعر، ومؤدّي الأغاني الشعبية، والشعراء الجوّالين. والأرجح هو أن شكسبير قد سمع الشعر أكثر مما قرأه. وتعتمد الثقافة الشفوية

أيضاً على تكوين ذاكرات قوية. فإذا لم تستطع استشارة كتاب، فأنت مضطر على التذكر. كان الطلاب يتدربون على أنظمة التذكّر، أو «فن تقوية الذاكرة». صرّح بن جونسون أنه «يستطيع أن يعيد كتباً كاملة كان قرأها.»(٨) وهذا لم يكن إنجازاً فريداً. إنه سياق مآثر الذاكرة المتمثّل في قدرة الممثّلين في عصر إليزابيث على أداء عدة مسرحيات في أسبوع واحد.

كانت المسرحيات تؤدَّى بانتظام في المدارس الثانوية الإنكليزية ، وكان بلاوتوس وترنتيوس هما مصدر ذخيرة أعمال الممثلين اليافعين. ففي مدرسة شروزبري كان الطلاب يُرغمون صباح كل خميس على أداء فصل من كوميديا. وكان الأولاد في «مدرسة الملك» في كانتربري ــ ومنهم كريستوفر مارلو ــ يؤدّون مسرحيات كل عيد ميلاد، وهذا التقليد لا بد أن يكون قد بلغ مدارس أخرى. من المهم أن نتذكر أن الدراما كانت أحد أسس التعليم الإليزابيثي. فمن أصغر مدرسة ثانوية إلى «المجالس الشعبية» في مقرّات جمعيات المحامين، كانت المناظرة والمحاورة مصدر التعليم. وليس مصادفة أن كثيراً من المسرحيات الإنكليزية المبكرة قد استُمدت من تلك المقرّات حيث تطور التدريب القانوني على «عرض الدعوى» إلى مسرح خالص. كانت الخطب تُعلَّم وتُلقى في مدرسة ستراتفورد، وكثيراً ما كانت المحاورات تعامل كمسابقات في الذكاء. ولقد كُتبَ أن «الإلقاء، والأداء الجذّاب هما البريق والجمال في أي خطاب للعالِم والطالب». ويمكننا أن نثق بأن شكسبير قد تفوّق في ذلك. فليس مرجحاً أن الرجل الذي عُرف بالرشاقة والطلاقة لم يُظهر هذه الفضائل في سن مبكرة. نحن لا نعلم إن أُديت مسرحيات في «مدرسة الملك الجديدة»، ولكن هناك دليلاً في مسرحيات شكسبير على مسرحية مدرسية مفضلة عنوانها «أكولاستوس». إن الأولاد مجبولون على التمثيل، وهم قادرون تماماً على تخيّل المشاهد والشخصيات المأخوذة من

قراءاتهم. ولم يكن شكسبير استثناءً إلا في المحافظة على هذه القدرات حتى نهاية حياته. وهذا يشير إلى إثارة عميقة، أو عدم رضا بما يفرضه عالم الكبار من قيود.

ونجد دليلاً آخر على ثقافته الدرامية في حياة مدرّسي ستراتفورد. لقد تعلّم اثنان منهم هما توماس جينكنـــز وجون كوتام في مدرسة ميرشانت تيلور تحت وصاية رتشارد مولكاستر الذي دعا نظامُه التعليمي إلى «التعليم من خلال الدراما، وبالتحديد من خلال التمثيل[١٠]». وما الطبيعي أكثر من مواصلتهم التقليد المسرحي الذي ابتدعه أستاذهم المشهور؟

إن والتر روش هو أول معلمي المدرسة، وما يُعرف عنه هو الأقل. استقال من عمله في العام الذي التحق فيه شكسبير بالمدرسة، ولكنه عاش في ستراتفورد بقية حياته. لقد كان له، على كل حال، امتياز إدخال الولد الصغير إلى غرفة الصف رسمياً. وأما حياة المعلم الآخر في مدرسة ستراتفورد فهي أكثر إثارة للاهتمام. كان سيمون هنت معلماً خلال الأعوام الأربعة الأولى من تعليم شكسبير، ومع أن معظم ذلك التعليم قد قام به مساعده،فقد بقي حضوره في حياة شكسبير الصغير هو الأقوى. ومما له دلالته آنذاك هو أنه ارتدّ إلى إيمانه الكاثوليكي القديم، فغادر ستراتفورد لكي يتدرب في كلية القساوسة الكاثوليك في دوي Douai الفرنسية على الكهانة اليسوعية والتبشير في إنكلترا. وأن تكون تعاطفاته الكاثوليكية قد أثرت تأثيراً ملموساً في الولد الصغير مسألةٌ أخرى، ولكن من المؤكد أنها قد ضاعفت تعبّد الأسرة،ودعمت ما يبدو أنه كان البيئة الكاثوليكية لنشأته.

وجاء توماس جينكنـــز بعد توماس هنت، وهو لندني وابن «رجل فقير» و «خادم قديم» للسير توماس وايت. كان يدرس اللاتينية والإغريقية في كلية القديس جون في أوكسفورد، التي أنشأها السير توماس وايت نفسه.

كان وايت من أتباع الكنيسة الكاثوليكية ، وكانت الكلية معروفة بأنها متعاطفة مع الطلاب الكاثوليك. وانضم إلى الكلية إدموند كامبيون، وهو قديس وشهيد كاثوليكي، وعلّم توماس جينكنـــز هناك. لذلك يمكن اعتبار جينكنـــز متسامحاً على أقل تقدير مع القضية الكاثوليكية. ويمكن اعتباره أيضاً خبيراً في الآداب الكلاسيكية، وهو أول من أطلع شكسبير على أوفيد. لقد كان معلّماً مكرّساً نفسه للتعليم بكل المعاني، فلقد طلب أن يغيب عامين عن كلية أوكسفورد حتى «يتوفّر على تعليم الأولاد». (١١)

ولما استقال جينكنـــز في ١٥٧٩، وجد بديله في جون كوتام ، وهو زميل في كلية ميرشانت تيلور وجامعة أوكسفورد. كان شقيق كوتام الأصغر، توماس كوتام، كاهناً ومبشراً يسوعياً سكن في روي مع سيمون هنت. وهناك انضم إليهما أحد زملاء شكسبير وهو روبرت دبديل ، ابن مزارع كاثوليكي من شوتري. لذلك فإن الروابط مع شكسبير حميمة، وتكاد تكون ضاغطة. عاد توماس كوتام إلى إنكلترا حاملاً رسالة من روبرت دبديل إلى أبيه. وأُلقي القبض فيما بعد على كل من توماس و روبرت بسبب نشاطاتهم التبشيرية في إنكلترا ، ثم أُعْدما. ومما في مسرحيات شكسبير من تلميحات، من الواضح أنه تتبعَ مجرى حياة زميليه السابقين بشيء من الاهتمام. ويمكننا أن نقول: إنه كان واحداً من الأخويّة.

غادر جون كوتام «مدرسة الملك الجديدة» في العام الذي أعدم فيه شقيقه. والعلاقة الأخيرة مع شكسبير أيام المدرسة كانت مع معلم آخر هو ألكساندر أسبينال الذي يُفترض عموماً أنه النموذج الذي صيغت على غراره شخصية هولوفيرنز الدعيّ الغبيّ. وهكذا دخل الرجل السيىء الطالع مخيّلة الإنكليز الخلاقة. ولكن بما أنه لم يدخل المدرسة حتى بلغ شكسبير الثامنة عشرة، فإن الصلة قد لا تكون حميمة. لم يعد الشاب يأتي إلى المدرسة الجديدة، ولكنه

عرف أسبينال، وربما نظر إلى أصول تعليمه بعين أكثر موضوعية من عين أي طالب. ويُعتقد أنه كتب بعض الأبيات لترسل مع قفّازين (اشتُريا من عند جون شكسبير) أهداهما أسبينال إلى فتاة ينوي التقرب منها:

الهدية الصغيرة

والإرادة هي كل شيء:

أشياندر أسبينال

والمثير للضحك هو أن هذه الكلمات المنظومة تبدو شكسبيرية، وقد تُعدُّ تفصيلاً يحسّن صورة هولوفيرنز.

* * *

الفصل الثالث عشر

هذا ليس بالأمر الجيد الآن

خلال أعوام تعلُّم شكسبير المبكرة، واصل والده تعاملاته بالصوف وإقراض المال بالفائدة المخالفة للقانون.كانت هذه التعاملات تعتبر إساءات للعرف المتبع، ولكنها لم تسئْ إلى سمعة جون شكسبير أي إساءة ذات شأن. لقد دُوِّنت مخالفاته في السجل العام، إلا أنه تابع واجباته المدنيّة العادية، فسافر في بداية ١٥٧٢ إلى لندن مع أدريان كويني لكي يمثّلا بلدتهما في دار القضاء في ويستمنستر. وهناك حدث نزاع مع سيد الإقليم، إيرل واريك. وبعد عدة أشهر كان جون شكسبير في واريك يحضر فحص جثة طحّان محلي. وطوال تلك الفترة كان يحضر «الاجتماعات» الضرورية عندما يجتمع المجلس للعمل.

وهناك قصة ظريفة عن رحلة أخرى ربما صاحب خلالها ابنه. كانت الملكة إليزابيث تقوم بإحدى جولاتها الملكية الدورية عندما وصلت في صيف ١٥٧٥ إلى قلعة كينلويرث التي لا تبعد عن ستراتفورد إلا أحد عشر ميلاً، وبالطبع طُلب من نبلاء المنطقة أن يحضروا لاستقبال جلالتها. كانت فرقة إيرل ليستر هناك للترفيه عنها، ولكن أُديت أمامها أيضاً مسرحيات تنكرية ومهرجانات، ومشاهد وألعاب مسرحية متنوعة. وقد تضمّن أحد هذه العروض تقديم عروس البحر مع حوريات متعددة في بحيرة مصطنعة، أعقبها أريون وهو يمتطي دلفيناً. كان ذلك جزءاً من الغلوّ العام للتمثيل الرمزي، والإشارات

الكلاسيكية المستخدمة في مثل هذه المناسبات. ولكن كثيراً من كاتبي سيرة شكسبير يصرّون على أن ذلك أوحى بإشارة في «الليلة الثانية عشرة» إلى «أريون عل ظهر دلفين»، وبكلام يقوله أوبيرون في «حلم منتصف ليلة صيف»:

... أنت تذكر

عندما جلست على جرف صخري

وسمعت حورية تغني على ظهر دلفين...

وهذا موجٍ على الأقل. والقصة الظريفة لا تؤذي.

لا يمكن القول إن ثروة جون شكسبير كانت في هذه الفترة تتضاءل بأي حال من الأحوال. ففي ١٥٧٥، اشترى منـــزلين مع حديقتيْن وبستانيْن في ستراتفورد بأربعين جنيهاً. ويبدو مرجّحاً أن المنـــزلين كانا قريبين من المسكن في شارع هنلي، والذي استطاع آنذاك أن يوسعه من أجل أسرته المتنامية. واشترى أيضاً أرضاً في بيشوبتون و ويلكومب، ثم أورثها بعد ذلك لابنه. وكان قد أجّر أيضاً منـــزلاً لوليام بيربج ، وكفل رتشارد هاثاوي عن دينيْن. إن ثروته النسبية جعلت سلوكه اللاحق مدعاة للحيرة.

في بداية ١٥٧٧، ترك مجلس البلدة فجأة، وكان قد حضر مداولاته طيلة الأعوام الثلاثة عشر الماضية، ولم يظهر بعد هذا التاريخ في «قاعة الاجتماع» إلا مرة واحدة. وهذا الانسحاب المستغرب لا يبدو أن عداوات شخصية قد دفعت إليه. فلقد عُومل في الواقع من زملائه معاملة اتصفت بالصبر والتحمل. أُعفي من الغرامات التي فرضت عليه بسبب تغيّبه، وبقي في عداد أعضاء المجلس عشرة أعوام أخرى. كما أن رداء الوظيفة لم يصادر أو «يجرّد منه».

قُدّمت أسباب عديدة لهذا القرار تتراوح بين اعتلال الصحة، والتأثير الشديد المحتمل للإدمان على الخمر. من المستبعد أن يكون واجه متاعب مالية،

إذ يبدو أنه بقي مزدهر الأحوال طيلة بقاء ولده في ستراتفورد. وتكهن بعضهم أنه تحاشى دفع بعض الضرائب، أو تعمّد خفض نسبتها بسبب العَوَز. ولكن هذا قد يبدو سوء فهم للفرق بين الضرائب في بلدة ستراتفورد، والضرائب في أبرشيتها. ثم عُثر على سبب أكثر احتمالاً وهو اعتناقه للدين القديم ومناصرته. ففي السنة التي سبقت انسحابه، شكّل مجلس الشورى الملكي لجنة كنسية بغية تحرّي شؤون الأمة الدينية. وكان أحد قوانينها يقرُّ تحرّي «الآراء الشاذة، والمهرطقة، والخاطئة، والمسيئة»، و«تنظيم الأشخاص الذين يتغيّبون عن قدّاس الكنيسة، وتأديبهم، وإصلاحهم، ومعاقبتهم.»[١] ولا شك في أن أعضاء المجلس قد طُلب منهم أن يفعلوا ذلك على وجه السرعة، وحتى أن يعدّوا قوائم بالعصاة الذين يرفضون «بكل عناد» حضور قدّاس الكنيسة. مَنْ غيرُ هؤلاء كان يمكن أن يتوجه إليهم المبشّرون؟ لذلك تغيّب العاصي جون شكسبير.

وفي أواخر ذلك العام، رُشّح ويتجيفت أسقفاً جديداً في وورستر التي تقع ستراتفورد ضمن دائرة أسقفيتها. كان ويتجيفت معروفاً بأنه جادّ في ملاحقة أصحاب الآراء «الخاطئة والمؤذية» ومحاكمتهم. وصل إلى ستراتفورد في زيارة دينية للبحث عن أصحاب البِدَع في العام الذي استقال فيه جون شكسبير. وفي ذلك الوقت، لا بد أنه طلب مساعدة مجلس البلدة، ولكن جون شكسبير كان قد غادر منذ تسعة أشهر خلت.

كان وضع جون شكسبير يزداد خطورة لأنه أصبح من أصهار آل آردن. وفي هذه الفترة، كان الكاثوليكي إدوارد آردن مشتبكاً في عداء شديد مع البروتستانتي إيرل ليستر الذي كان مسؤولاً عن الإقليم، وأرسل واعظين مناصرين له إلى ستراتفورد. كان أي فرد من آل آردن عرضة للشبهة مهما كان بعيداً. وهكذا تآمرت السياسة الدينية على والد شكسبير، وأرغمته على الانسحاب من الحياة العامة.

وهذا قد لا يكون إلا تخميناً، ولكنه يجعل تصرفه اللاحق مفهوماً على الأقل.

كان شكسبير في الثالثة عشرة عند تخلّي والده عن واجبه وامتيازه العامّيْن. وأي تأثير لذلك فيه لا يمكن أن يُفترض افتراضاً، ولكن الولد كان في سن تعدّ فيها الرتبة والمركز مُهمّيْن بين أترابه. وفي مثل ذلك المجتمع الصغير والشديد التراتب، من الراجح أن رحيل والده كان سيىء الوقع عنده. وحين نحاول أن نقدّر ردة فعله، من الأفضل أن نثق بالحكاية أكثر مما نثق بالراوي. إن مسرحيات شكسبير حافلة بأصحاب السلطة المخْفقين. ويمكن أن يكون هذا تعريفاً للمأساة ذاتها طبعاً، وفي هذه الحالة، سيكون ذلك أحد أسباب انشغال شكسبير الشديد بها. إن كثيراً من الشخصيات الذكرية المركزية في أعماله قد خاب أملها في عالم الأعمال، ويمكن أن نورد هنا تيمون وهملت، بروسبيرو وكوريولانس. وهذا الإخفاق لم يولّد مشاعر معادية أو مريرة لدى الكاتب المسرحي، بل شيئاً معاكساً. فهو يتعاطف على الدوام مع الإخفاق، مع أنطوني أو بروتوس أو رتشارد الثاني. وكما قال نيكولاس رو، كاتب سيرته الأول،عن الكاردينال وولسي في «هذا كله صحيح»: «إنه يجعل من سقوطه ودماره موضوعاً للتعاطف العام».[٢] وحالما يبدأ الأبطال في فقدان مكانتهم، يضفي عليهم شكسبير كل ما في وجوده من شعر. وربما أصبح تدهور أوضاع جون شكسبير سياقاً لانشغال ابنه بالطبقة الأرستقراطية، واستعادة شرف الأسرة. وهذا سوف يضيء، إذا لم يوضح، اهتمامه غير المسبوق بالملوك. فإذا أخفق الرأس الرمزي للأسرة، أصبح طبيعياً أن نخلق أبوية مثالية أو علاقة مثالية بين الأب والابن. وعلى كل حال، فإن شكسبير كان واثقاً أنه لن يعاني ما عاناه والده من إخفاق.

وفي سياق السنوات الأربع اللاحقة تورط جون شكسبير في مزيد من المصاعب والمفاوضات. رفض في ١٥٧٨ أن يدفع ضريبة عن ستة جنود

إضافيين جُهِّزوا على حساب ستراتفورد. وفي السنة ذاتها لم يحضر الاجتماعات المتعلقة بيوم الانتخاب. ولم يُطلب منه أن يدفع الغرامات اللازمة عن هذه الإساءات. كما أنه انخرط في صفقات تجارية معقدة تخصّ بعض أملاك آل آردن التي ورثتها زوجته. ففي ١٢ تشرين الثاني باع ١٤٠ فداناً من أراضي آل آردن في ويلمكوت، موطن أسلاف آل آردن، لتوماس ويب وورثته، واشترط أن تعود هذه الأراضي إلى أسرة شكسبير بعد واحد وعشرين عاماً. كان توماس ويب يحسب من الأقرباء، إذ كان روبرت ويب ابن شقيق ماري آردن. وبعد يومين فقط، رهن جون شكسبير منــزلاً و ١١٢ فداناً في ويلمكوت عند إدموند لامبرت، زوج أخت ماري آردن. كان ذلك تأميناً على ٤٠ جنيهاً استقرضها ابنه شكسبير من لامبرت. وكان ينبغي أن يُردَّ الدين بعد سنتين، أي في ١٥٨٠، موعد استرداد الأملاك. وتبين فيما بعد أن لامبرت لم يردّ المنــزل والأرض قط مدعياً أن له ديوناً عديدة غير مدفوعة، فرفع جون شكسبير دعوى عليه. إنه تاريخ مربك، ولكنه واضح: كانت أسرة شكسبير تبيع أرضاً لأقرباء، وترتّب أمر استعادتها فيما بعد. ففي السنة اللاحقة، باع جون شكسبير حصته من الملكية في سنيترفيلد لابن شقيقه، وهذه الملكية كانت ذات يوم تخصّ روبرت آردن.

والتعليل المعقول لهذه الترتيبات المعقدة يكمن في وضع جون شكسبير الصعب كعاصٍ معروف. كان ويتجيفت قد قام بزيارته التفقدية إلى ستراتفورد، ولم يلبث أن أعلن أن عضو المجلس السابق هو الوحيد الذي رفض حضور قدّاس الكنيسة. وكانت إحدى عقوبات العصيان مصادرة الأرض. وذكر تقرير رسمي نُشر في تاريخ متأخر قليلاً كيف لجأ العصاة إلى «أساليب التوقّي المستخدمة عموماً للخداع». وقد شُرحت بالتفصيل إحدى حيل «الوقاية» هكذا: «ينقل العصاة جميع أراضيهم وبضائعهم إلى أصدقاء،ويعينهم

أولئك الذين يملكون الأراضي نفسها». وهناك آخرون «يؤجرون أرضهم لمستأجرين معيّنين».[٣] إن الخطة واضحة. إن عاصياً مثل جون شكسبير استطاع أن ينقل أملاكه إلى أيدٍ أمينة،إلى أقرباء وليس إلى «أصدقاء». وبالتالي تجنب احتمال المصادرة، وبعد فترة متفق عليها كانت تتمّ استعادة الأرض. ومع ذلك فإن سلوك إدموند لامبرت هو تذكير أن الأحداث لم تكن نهايتها دائماً سعيدة كما خُطّط لها. ولعل رفضه إعادة الأملاك في ويلمكوت يكمن وراء بعض الكلمات الموجزة من هوراشيو في «هملت» عن «تلك الأراضي السالفة الذكر/ هكذا فقدها والده». كان جون شكسبير «يفقد» الأراضي التي ورثتها ماري آردن. ولا حاجة إلى خبير في العلاقات الزوجية للاستنتاج أنه كان هناك توتّر غير معترف به بين الزوج والزوجة، بين ورثة آردن وأسرة شكسبير. وكما يمكن أن يوحي مثال دي. إيتش.لورنس، فإن هذه التوترات قد تكون مضرّة بالولد، ولكنها مفيدة للكاتب.

يؤكد الوضع المعقد كله صعوبة وضع جون شكسبير المتزايدة، وقلق الأسرة المتزايد بلا ريب. وزاد الوضع سوءاً موت شقيقة شكسبير في ١٥٧٩، وكانت آن شكسبير في الثامنة فقط. هناك نبأ قصير في سجل الأبرشية «جرس وصلاة من أجل ابنة السيد شكسبير». إن أحزان أسرة شكسبير ليست مكشوفة للبحث.

* * *

الفصل الرابع عشر

عن مثل هذه الروح المرحة الرشيقة المثيرة

كان شكسبير في الخامسة عشرة سنة ١٥٧٩، ولما دخل تلك المرحلة من العمر لم يكن هناك إلا «معاشرة الفتيات، والإساءة إلى الشيوخ، والسرقة والشجار»، بحسب كلام الراعي في «حكاية الشتاء». لقد اقترف إحدى هذه الإساءات، والافتراض الشائع هو أنه أدين باثنتيْن أخرييْن. ولكننا نفضل أن نراه، كما رأى غوته هملت: «صاحباً طيباً، ليّن العريكة، دمثاً،حصيفاً، وقادراً على نسيان الإساءة وغفرانها». وإن صار في وسعه أيضاً «أن يتبيّن قيمة المفيد والجميل في الفنون»[1]، فإنه يكون قد بلغ إذاً حدود الرجولة في وقت ملائم. وفي هذا العام صدرت ترجمة بلوتارك التي أنجزها نورث، والتي سيقتبس منها شكسبير لاحقاً،كما صدر كتاب جون ليلي، Euphues، وكتاب إدموند سبنسر «تقويم الرعاة». وهكذا فإن أشكالاً جديدة للنثر، وأنواعاً جديدة للشعر كانت تظهر هنا وهناك.

من الممكن أن يكون والده قد دفع خمسة جنيهات بغية متابعة تعلمه بعد سن الرابعة عشرة، وبحسب منهاج المدرسة التقليدي، فإنه لم يستطع أن يتعلم الإغريقية التي استخف بها بن جونسون إلا بعد هذه السن. وسن الرابعة

عشرة هي على كل حال تلك السن الصعبة التي يتحول فيها الأولاد إلى متدربين. ربما شرع شكسبير في العمل مع والده، فهذا كان دأب الذين لم يتدربوا في مكان آخر. يقول نيكولاس رو: إن والده لم يستطع بعد المدرسة «أن يقدم له تعليماً خيراً من تشغيله عنده»[٢]. وهذا التكهن أكده جون أوبري الذي كتب أنه «مارس وهو صبيّ مهنة والده[٣]». و يفترض رو أن جون شكسبير كان فقيراً، في حين يفترض أوبري أنه كان جزّاراً. وهذان الافتراضان غير صائبين.

وطُرح أيضاً أن شكسبير الشاب قد عمل في مكتب محامٍ، أو أنه عثر على عمل في إحدى مدارس الريف، أو أنه دُعي إلى الخدمة العسكرية. وهذا واجب لم يكن يؤدَّى إلا بعد السادسة عشرة. وقد ينطوي على دلالة ألا يتخذ التجنيد عند شكسبير إلا صورة الإكراه على الخدمة العسكرية، وأن تتضمن مسرحياته كثيراً من الإشارات إلى فن الرماية. ولكن قدرته غير العادية على ولوج عوالم الخيال قد ضلّلت كثيراً من الدارسين. إن معرفته الواضحة بالمصطلحات التقنيّة للملاحة ــ حتى تفاصيل كعك السفن الجاف ــ قد أقنعت بعضهم، مثلاً، بأنه خدم في البحرية الإنكليزية. أنت لا يمكنك أبداً أن تبالغ في قدراته على التمثّل والتقمّص.

وفي غياب اليقين، برزت عدة قصص حول أعوام شكسبير المبكرة، وأشهرها ميله إلى الاعتداء على أملاك الآخرين. والقصة تتعلق باعتدائه على مزرعة نبيل محلي هو السير توماس لوسي، وذُكرت أول ما ذكرت في كتاب رو، و رو نقلها عن الممثل توماس بترتون الذي سافر إلى ستراتفورد بغية الحصول على أي معلومات عن شكسبير. كتب رو:

أدّى سوء الحظ الذي يصيب الفتيان عادة إلى أن ينخرط في صحبة سوء، ومن بينهم من اعتاد سرقة الغزلان، فزجّوه معهم في السطو غير مرة

على حديقة للسير توماس لوسي من شيرليكوت القريبة من ستراتفورد. ورأى أن تعذيب السيد كان قاسياً، وبغية الانتقام من تلك المعاملة السيئة كتب مقطوعة شعرية عنه. ومع أن هذه المقطوعة التي ربما كانت أول أشعاره، قد فقدت،فإنها، كما قيل، كانت قاسية جداً بحيث أنها ضاعفت تعذيبه إلى حد أُرغم معه على ترك عمله وأسرته في واريكشير مدة من الزمن، والتجأ إلى لندن(٤).

وبحسب رواية أحد سكان واريكشير المسنّين، فإن المقطوعة ذاتها قد «ألصقت على بوابة المزرعة، فأسخط هذا الأمر الفارس الذي طلب من محامٍ في واريكشير أن يرفع دعوى عليه»(٥). وبعد ذلك عُثر على نسختين من المقطوعة بالمصادفة، وفي إحداهما يجري التلاعب بلفظتي lucy (اسم مؤنث) و lowsie (مقمّل أو حقير). ويمكن أن يكون ذلك كله تخميناً أدبيّاً قليل الأهمية ــ أو مجرّد اختلاق، كما يرى بعض الدارسين ــ لولا أن القصة ذاتها، إذا صرفنا النظر عن شهادة رو، قد أعادها رجل دين في أواخر القرن السابع عشر. أخبر رتشارد ديفز عالمَ الآثار أنطوني إي. وود أن شكسبير «ركبه سوء الحظ في سرقة الغزلان والأرانب من السيد لوسي الذي كثيراً ما جلده، وأحياناً سجنه، وأخيراً جعله يفرّ من منطقته...»(٦) وهناك روايتان منفصلتان تستخدمان الوقائع نفسها تستحقان الانتباه. ولكن هناك ما يصعّب تصديق القصة كما هي. إن محيط منــزل توماس لوسي في شارليكوت لم يكن فيه حديقة، بل كان «منطقة للصيد الحر»، ولم تُجلب الغزلان إلى المنطقة إلا في القرن الثامن عشر. وكنتيجة لهذا الاكتشاف، انتقل موقع أفعال شكسبير الشريرة المزعومة إلى حديقة أخرى من حدائق لوسي تدعى فولبروك على مسافة ميلين من أفون. ولكنه اتضح أن آل لوسي لم يكن لهم حقوق تملّك في فولبروك حتى الأعوام الأخيرة من حياة شكسبير. وحتى لو كان قادراً على اصطياد الغزلان غير الموجودة في المزرعة غير الموجودة،

لما عوقب بالجلد من أجل هذه الإساءة، بل بالتغريم أو السجن. إن شكسبير يشير ضمناً بالفعل إلى العلاقة بين lucy و Lowsie من خلال الوسيط المناسب وهو القاضي شالو في «زوجات ويندسور المرحات». ولكن هدف تهكمه هو على الأرجح نائب العمدة في ساوثويرك، وليام جاردنر المعروف بكراهيته للمسرح، والذي هدّد شكسبير بالاعتقال. وكان جاردنر قد تزوّجَ فرانسيس لوسي، وائتلفت على وسام نبالته ثلاثة تصاميم. وعلى أي حال، فإن شكسبير يشير في الجزء الاول من «هنري السادس» باحترام شديد إلى أحد أسلاف توماس، وهو وليام لوسي.

ولكن ربما يوجد شيء من الحقيقة في قاع هذا البئر من التكهن. كان السير توماس لوسي في مراهقة شكسبير مضطهِداً للكاثوليك. كان بروتستانتياً متحمساً، وتلميذاً لجون فوكس صاحب الكتاب المشهور «سفْر الشهداء». وباعتباره ممثل السلطة العليا، والحاكم السامي في واريكشير، فقد أنزل تعصبه أقسى العقاب بالعصاة في ذلك الإقليم.

وفي واريكشير أيضاً، كانت الكاثوليكية هي دين الطبقة العليا، وما دُعي دين «الأسياد» الذي اعتنق فيه الخدم والأتباع الإيمانَ القديم باعتبار ذلك قضية واجب إضافة إلى الورع. ولهذا السبب يمكن تحليل السياسة العليا للإقليم تحليلاً دينياً، إذ كان فيه عائلات مؤيدة للإصلاح الديني مثل عائلة لوسي، و دودلي، و جريفيل التي سعت إلى قهر العائلات المؤيدة للدين القديم من مثل عائلة آردن، و كاتسبي، و سامرفيل.

زار توماس لوسي ستراتفورد عدة مرات، وكان أهم الموقعّين على وثيقتين تتْهمان جون شكسبير برفض حضور قدّاس الكنيسة. كما مُنح أراضي صودرت من الكاثوليك. ويجب أن نذكر أنه قدّم مسوّدة قانون إلى البرلمان تحوّل الصيد في الأملاك الخاصة إلى جريمة. وفي ١٦١٠ حاكم ابنُه، وهو

توماس لوسي آخر، مقترفي هذا الاعتداء. وليس صعباً أن نلاحظ مراحل التغير الأسطوري، إذ صارت العداوة بين آل لوسي وآل شكسبير إلى قصة يُجلد فيها شكسبير ويُسجن لاصطياده غزالاً في أملاك لوسي.

وهناك ملاحظة أجدر بالثقة،وهي تلميحات شكسبير العديدة في شعره وأعماله الدرامية إلى الصيد في أملاك الآخرين. كانت «مطاردة الغزلان»، كما كانت تدعى، حرفة شباب ذلك الزمن العادية. يصف السيد فيليب سيدني في «الأول من أيار» سرقة الغزلان بأنه «عمل ظريف». ويروي الطبيب والمؤمن بالقوى الخفيّة في ذلك العهد سيمون فورمان كم يفضّل الطلاب «سرقة الغزلان والأرانب»(٧). وفي أعمال شكسبير نجد المطاردة موضوعاً ثابتاً، سواء على شكل استعارة أو تشبيه أو تلميح. إنها فكرة مستحوذة على ذلك العصر، ولكن ما من كاتب مسرحي إليزابيثي كان مطلعاً هذا الإطلاع على تفاصيل عملية الصيد. إن شكسبير يعرف اللغة الفنية لهذه الرياضة مع مصطلحات من مثل «توجيه الكلاب بالبوق» و«انحياش الصيد». وكان يستخدمها استخداماً تلقائياً يسيراً مثل أية كلمات مألوفة في المنـــزل. وهناك إشارات عديدة إلى القوس، والقوس والسهام. وهو يعرف أن صوت السهم يفزع القطيع. إنه يرافق الصياد، ويركض مع الطريدة، وقدراته على التقمّص تحوّل المطاردة إلى عمل رائع من أعمال التخيّل. وهو يعرف أشياء كثيرة عن الكلاب والخيول، ويسمّي سلاسة ذوات الناب من الكلب الصغير إلى كلاب الحراسة الضخمة. وفي «تيطس أندرونيكس» نجد هذين السطرين:

أما رميت ظباءً مراراً كثيرة

وحملتها نظيفة أمام حارس الطرائد؟

على أنه يأسف في مقاطع أخرى للورطة التي يقع فيها «الغزال اللاهث»، والغزال المذعور الباحث عن الماء. وبالطبع فإن هذه كانت

مواضيع عادية في أدب عصر النهضة، غير أنها قد تعكس موقف شكسبير المفطور عليه.

إن الإشارة إلى الصيد تحمل أيضاً دلالة في إنكلترا أواخر القرن السادس عشر، حيث كان يعدّ هواية أرستقراطية في المقام الأول. كان محاكاةً للحرب، ويغدو عند شكسبيرأكثر أهمية باعتباره عادةً من عادات الأسياد والنبلاء. وبهذا المعنى فإنه ناسب انشغاله المقيم بالطبقة العليا. إن صياديه نبلاء من مثل اللورد في «ترويض الشرسة». ودوق أثينا في «حلم منتصف ليلة صيف». ولعل الصيد ذو دلالة أيضاً في كلتا المسرحيتين، فهو يؤدي وظيفة التهميد والسياق للأداء المسرحي. إن الصيد هو ذاته شكل من أشكال المسرح. قد يرأس الصيادين راعي فرقة ممثّلين، ويؤكد ذلك الترابط المربك الغريب. فالصيد والمسرح يقدّمان كلاهما صوراً طقسيّة للصراع والعنف، ويمكن مقارنة قتل الوعل النبيل على صوت الأبواق بمقتل ملك على خشبة المسرح. وكما تصطبغ أيدي مغتالي يوليوس قيصر بالدماء، تصطبغ أيدي الصيادين في الحقول. إن كاتب المسرحيات يعترف بـــ «براعة الصبّاغ». وكثيراً ما وُصف شكسبير الناضج بأنه معتدٍ على مسرحيات آخرين أو حبكاتهم. وشبكة الترابطات والتشابهات التي يمكن أن تُلمح هنا يتعذّر حلُّها. ولكننا ربما نوْقن أننا نُنعم النظر في أعماق تصميم شكسبير الفني. إن هذه القصة المتناثرة عن شكسبير المعتدي على أملاك الآخرين قد حرفتنا بعيداً.

يوجد كثير من الإشارات إلى ممارسات خلوية تدلّ على تجربة شخصية. ربما كان يلعب لعبة الكرات الخشبية، مثلاً، وتكاد لغة التصقّر، أو الاصطياد بالصقر، أن تغدو ملكاً خاصاً به. ولو أُحصيت صوره الفنية في كتاب لملأت ثمانيَ صفحات منه إشاراتُه إلى الصقور والتصقّر، إلى «الكبح» و«الفريسة» و«الصقر الشرس» و«قيد الصقر». هناك ثمانون تلميحاً تقنيّاً

منفصلاً إلى هذه الرياضة في كتاباته المنشورة، في حين لا يوجد إلا قليل منها في أعمال أي كاتب مسرحي في تلك المرحلة. تستخدم مسرحية «ترويض الشرسة» تدجين الصقر كاستعارة من أولها إلى آخرها. وعملية قطْب جفون الطائر كانت تدعى «الإطباق». وهكذا تَرِد اللعنة في «ماكبث»:

تعال أيها الليل المطبق

ولفِّع العين الغضّة للنهار الجدير بالرثاء.

وهو لا يرتكب أخطاء في التهجئة أو النحو. ربما استمد إشاراته من قراءة الكتب، أو من محاولاته إضفاء الطابع الذاتي على ما كان على العموم رياضة أرستقراطية. إلا أنه يتكلم لغة الممارسة التي مازال كثير منها مستخدماً.

وفي مناسبات عديدة، يشير إلى صيد الأرانب والثعالب. كان أهل الريف في ذلك الزمن يصيدون الأرانب بالشباك. يشير شكسبير إلى الطريدة كيف «تسبق الريح» و «تدور وتعبر وتنعطف فجأة مرات عديدة» («فينوس وأدونيس»). وفي هذا السياق يستخدم اللفظة المحددة musit للثغرة المستديرة في سياج شجري أو خشبي، والتي يهرب منها الأرنب، وهذه اللفظة لم يكن ممكناً أن يتعلمها من أي كتاب.

وعلى أساس الإشارات الدرامية، انتهى كاتب سيرة قديم إلى أن شكسبير «كان يصيد السمك بالصنّارة»، و«لم يكن يستخدم الذبابة طعماً، بل كان يحسن الصيد في قاع النهر».[٨] كان نهر أفون قريباً، ولكن يصعب علينا أن نتصور شكسبير ساكناً صابراً. يبدو أنه كان مشغولاً بالاصطياد بالدبْق. وهذه كانت ممارسة صيّاد الطيور الذي كان ينشر الدابوق الأبيض على الأغصان حتى يلتقط الفريسة المذعورة. وهذه واحدة من الصور الأثيرة عند شكسبير، فهي تظهر في سياقات وأوضاع متنوعة، وتمثل مشهداً بدائياً أو أولياً من مشاهد مخيلته. إنه بليغ الاستجابة لفكرة السرعة المكبوحة، أو إعاقة

الطيران الحر، وصورة الطائر الذي يصارع كي يتحرر قد أثرّت في نفسه. وهي تكمن وراء «روح» كلوديوس «التي صادوها بالدِبْق» في «هملت»، أو أجمة دوقة جلوستر «المكسوة بالدِبْق» في الجزء الثاني من «هنري السادس». كان شكسبير على علم بكل رياضات الحقول والهواء الطلق ـ وهو أمر ربما لا يتعدى قولنا إنه عاش صباه في ريف تقليدي.

هناك أسطورة أخرى عن هذه الفترة تؤكد مكانة شكسبير كفارس ريفي خشن، حر وشجاع، شكلته الطبيعة أكثر مما شكله الفن. وهذا يتعلق باحتساءه للخمر، تلك العلامة الإنكليزية للفحولة، والتصرف غير المتكلف. تقول القصة إنه زار قرية بدفورد المجاورة التي كان يفترض أن الرجال فيها «مولعون بالشراب ومرحون». أراد أن «يحتسي كأساً» معهم إلا أنه أُخبر أنهم غائبون. وبدلاً من ذلك، دُعي إلى الانضمام إلى «رشّافي بدْفورد» (أتُراهم نساء؟)، وسكر في صحبتهم بحيث اضطر إلى النوم تحت شجرة. كانت شجرة التفاح البريّ هذه تُزار في القرن الثامن عشر نظراً إلى أنها «ظُلَّة شكسبير» أو «تفاحة شكسبير البريّة».[٩] وهذه القصة ميزتها أنها لا يمكن إثباتها تماماً. غير أن لها دلالة ملازمة. فهي تظهر ميلاً فطرياً عند كتاب الأساطير الأدبية إلى المطابقة بين شكسبير والبيئة المحلية، وتصويره بأنه روح المكانgenius luci، وهو أمر مرحّب به مادام لا يُغفِل كل ما جلبه شكسبير من ظرافة وثقافة رفيعة إلى ميراثه الريفي الواضح في أعماله.

* * *

الفصل الخامس عشر

أنا طوع يدك، يا سيدي، وفي خدمتك

قال جون أوبري إن شكسبير «كان في أول شبابه مدرساً في الريف.» وفي الهامش يكتب صاحب اليوميات: «نقلاً عن السيد بيستون» الذي كان من بعض النواحي مصدراً موثوقاً. كان الممثل وليام بيستون ابن كريستوفر بيستون، الممثل في فرقة شكسبير خلال حياة الكاتب. وقد قابله أوبري قبيل وفاته، ولكن هذه المعلومة تبدو موثوقة. وليس بالأمر غير العادي أن يعمل شاب ذكيّ في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة «مدرّساً مساعداً»، أو معلّماً للتلاميذ.

وهناك دليل معاصر أيضاً فيه إشارة ضمنية. ففي واحدة من ثلاث مسرحيات صدرت في ١٦٠٦ عنوانها «عودة إلى بارناسوس»، يُسخر من «مدرّس» يعلّم اللاتينية للأولاد في الريف، وهذه الشخصية مرتكزة على شخصية شكسبير. والإشارة لا معنى لها لو لم تستند إلى معلومة سابقة. هناك إشارات عديدة إلى المدرسين ومناهج الدراسة في مسرحياته أكثر مما في مسرحيات أي كاتب معاصر، بحيث أن أحد الباحثين اندفع إلى وصف شكسبير بأنه «المدرّس بين الكتاب المسرحيين.»(١) وفي مسرحياته، كثيراً ما يأخذ الاقتباسات والإشارات من مقاطع استخدمها المعلمون كاستشهادات على قواعد النحو. وحين كان يضحك من هولوفيرنز المعلّم، ربما كان يضحك أيضاً

من ذاته القديمة. ولكن إذا كانت الرواية صحيحة، فإن سؤالاً لامناص منه ينشأ عندئذ، وهو: في أي مكان من «الريف» كان شكسبير الشاب مدرّساً؟

اقتُرحت عدة أماكن من باركلي كاسل في جلوستر إلى تتْشفيلد في هامبشير. كما حُدّد المكان الذي درس فيه تحت رعاية السيد فولك جريفيل من بوشامبس كورت على مسافة اثني عشر ميلاً من ستراتفورد. وكان جريفيل، وهو والد الشاعر الذي يحمل الاسم ذاته، نبيلاً محليّاً شديد الاهتمام بالقضايا التعليمية. كما كانت تربطه صلة بآل آردن، وهذا التخمين مثير للاهتمام، ولكنه يبقى تخميناً.

وعلى أي حال، أصبحت لانكشير في الأعوام الأخيرة هي المكان المفضل لعمل شكسبير كمدرس شاب. والبشائر طيبة. عدْ أولاً إلى وصية نبيل محلي هو ألكساندر هوتون صاحب قصر هوتون تاور، وقصر لي هول بالقرب من لي Lee في ذلك الإقليم. كانت زوجته كاثوليكية ورعة، وأخوه منفيّاً نتيجة اعتناقه الإيمان القديم. ففي هذه الوصية ــ المكتوبة في ٣ آب ١٥٨١ ــ يوصي بآلاته الموسيقية وأزياء الممثلين لأخيه غير الشقيق توماس هوتون مع هذا الشرط:

وإذا لم يستبْقِ الممثلين ويدعمهم، فإنني أوصي بالآلات و الموسيقية وأزياء التمثيل للفارس توماس هيسكث. وأتمنّى من كل قلبي على السيد توماس أن يساعد فوك جيلوم و وليام شيكشافت shakeshafte القاطنين معي الآن، وذلك إما باستخدامهما، وإما بتقديمهما إلى سيد طيب[٢].

ومنذ أن اكتشفت هذه الوصية في منتصف القرن التاسع عشر (ثم اشتهر أمرها في طبعة ١٩٣٧) أثارت كثيراً من الاهتمام والجدل. فإذا كانت الإشارة هي بالفعل إلى وليام شكسبير، فلماذا جاءت تهجئة الاسم على هذه الصورة غير المألوفة؟ لماذا جرى تمييزه وهو في السابعة عشرة هذا التمييز الواضح؟ وفي

قسم تالٍ من الوصية أوصي له بأربعين شلناً كل سنة. واسمه يذكر بين أربعين من خدم المنـــزل، غير أن التركة تدل على تقدير، أو تمييز خاص. وكيف تأتّي له أن يستحق ذلك؟ فلو قضي عامين في هوتون تاور، لاتضحت بالطبع مواهبه اللافتة للنظر. وإذا نحّينا هذه الشكوك والارتيابات لتبقى لدينا على كل حال وصف شكسبير الشاب كممثل في منـــزل كاثوليكي ربما أُدخل إليه كمدرس. وهذا احتمال يثير الاهتمام.

لم يوافق على ذلك كثير من الباحثين. وأصبحت تحركات شكسبير الشاب موضوع جدال جاد مرتبط بالمسألة التي أثارت نقاشاً طويلاً، وهي مسألة ولائه الديني. أكان بالفعل كاثوليكياً سرياً،أو حتى متعاطفاً وصديقاً للكاثوليك؟ أذهب إلى شمالي إنكلترا؟ إن هذه الأمور لا يمكن التيقن منها.

ولكن إذا صحت الرواية، فهناك مزيد من التشعبات. كانت أسرتا هوتون وهيسكث تعرفان إيرلات ديربي الذين مارسوا تأثيراً كبيراً في لانكشير. ويؤكد شكسبير في مسرحياته التاريخية صدق أسرة ستانلي وولاءها، وستانلي هي كنية أسرة ديربي، وذلك خلافاً لحقائق سلوكها الفعلي ــ في «رتشارد الثالث» ينتزع وليام ستانلي التاج عن الرأس المنحني للملك النذل ــ وهناك اعتقاد واسع أن شكسبير قد كتب ما نُقش على ضريحي اثنين من العائلة. كان اللورد سترينج (فرديناند ستانلي، إيرل ديربي الخامس) كاثوليكياً في الظاهر أو في الباطن، وعظيم الثروة والنفوذ. رعى مجموعة ممثلين عرفوا بالطبع باسم فرقة اللورد سترينج. وأدرج بعض كتاب السيرة اسم شكسبير في هذه الفرقة خلال الفترة التي سكن فيها في هوتون تاور. جالت فرقة اللورد سترينج في البلاد، وكانت معروفة في لندن أيضاً. وهكذا فإن توضيحاً بارعاً واحداً يمكّننا من نقل شكسبير من التعليم الريفي إلى خشبات المسارح في باحات فنادق العاصمة.

ربما يكون ذلك مناسباً، ولكنه ليس بالضرورة بعيد الاحتمال. ثمة معلومة متناقلة بين أسرة هوتون أن شكسبير قد خدمهم خدمة ما. وهذا ليس بالأمر المقنع في حد ذاته، ولكن دليلاً آخر يدعمه. ففي بريستون القريبة إلى مسكن آل هوتون عاشت أسرة كوتام، وكلتا الأسرتين كانت كاثوليكية، وبينهما صداقة حميمة. كان جون كوتام، أحد أفراد تلك الأسرة، قد دخل هذا التاريخ باعتباره معلم شكسبير في ستراتفورد. واسم كوتام مذكور في وصية ألكساندر هوتون باعتباره «خادماً» عنده. ويبدو هذا أكثر من مصادفة. فما الأمر الأكثر طبيعيةً من أن يزكّي كوتام ألمع طلابه، وهو طالب كاثوليكي أيضاً، لكي يعلّم أولاد هوتون؟ إن كاهناً مرتدّاً قد اتهم ألكساندر هوتون بأنه أحد أرستقراطي لانكستر الذين «احتفظوا بالعصاة مدرّسين عندهم»(٣).

وهكذا يمكن أن يكون السفر قد أبعده عن منـــزله وهو في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة. وحين ندرك الشبكة الكاثوليكية في إنكلترا القرن السادس عشر، يبدو لنا مجرى الحدث معقولاً وقابلاً للتفسير. فالعلاقة بين لانكستر،و ستراتفورد قد تقدّم ذكرها، فمن ذلك الإقليم الأشدّ كثلكة من كل أقاليم إنكلترا كان يأتي أربعة معلمين من أصل خمسة. ولقد حُسب أن «تسعة من أصل واحد وعشرين معلماً كاثوليكياً أعدموا في عهد إليزابيث كانوا من لانكستر».(٤) إن توماس كوتام الكاهن اليسوعي وشقيق جون كوتام، قد أقام بالسر في منـــزل رتشارد هوتون، أحد أقرباء ألكساندر هوتون،وفي ربيع١٥٨١، زار إدموند كامبيون، المبشّر والداعية الكاثوليكي هوتون تاور، وترك عنده بعض الكتب والأوراق التي لم تُتح له فرصة استعادتها، إذ حالت دون ذلك المشنقة. ثمة علاقات وثيقة ههنا لا يمكن في هذا التاريخ المتأخر أن يُكشف عنها كشفاً دقيقاً أو كاملاً.

وفي وصية ألكساندر هوتون دليل على أنه شغّل أيضاً players (عازفون أو ممثّلون)، وكان الاعتراض على أن كلمة players قد تعني

عازفين فقط. ولكن الإشارة ملتبسة. وعلى كل حال فإن الممثّلين كثيراً ما كان يُطلب منهم عزف الموسيقا. وقد يكون ذا دلالة أيضاً أن المعلّمين كان يفترض أن يعلّموا فن الموسيقا وممارستها. هناك أبيات في «ترويض الشرسة» تكشف هذه العلاقة:

ولأنني أعرف أنها تجد متعة

في الموسيقا والآلات الموسيقية والشعر

سآتي بالمدرسين إلى منـــزلي.

كان يتوقع من المعلم الشاب أن يعلم اللاتينية من مقاطع درامية مأخوذة من بلاوتوس وترنتيوس. ومن السهل علينا أن نرى كيف وجدت مواهب شكسبير البلاغية والمسرحية تعبيرها في مثل هذا الجو. كانت كتابة مسرحيات للتعليم تقليداً كاثوليكياً مثّله كامبيون نفسه الذي كتب مسرحية مدرسية ورعة عنوانها «أمبروسيا». وكان فولك جيلوم المذكور مع وليام شيكْشافت في وصية هوتون ابن عائلة من أرباب المهرجانات الذين نظّموا مسرحيات الأسرار في شيستر. وهكذا كان شكسبير يدخل عالم الفن المسرحي الكاثوليكي الذي كان يتمّ التدرّب عليه و أداؤه بالسر في قصور أرستقراطية لانكستر العاصية.

وبعد موت ألكساندر هوتون، ربما انضمّ شكسبير الشاب إلى فرقة توماس هيسكث في رفورد هول. كان في قصريْ هوتون تاور و رفورد هول قاعتان للمآدب مع ستارة ومنصة، حيث كانت تؤدي المسرحيات.كما كان عند هيسكث فرقة موسيقية مؤلفة من عازفين على مختلف الآلات الموسيقية.[٥] وكثيراً ما لوحظ كيف يصوّر شكسبير حياة العائلات النبيلة وخدمها ومآدبها تصويراً دقيقاً وحميماً. وقد نتمكن من اكتشاف مصدر هذه المعرفة في عائلات لانكستر النبيلة المعروفة في أرجاء إنكلترا كافة بنفوذها وسلطتها

المحليين في منطقة كانت عظمة التاج فيها واقعاً بعيداً. هل اكتسب الشاب ههنا دماثة الخلق والحديث، التي كان لها موقع حسن عند معاصريه؟

وهناك حديث متواتر في الجوار يرجع إلى أوائل القرن السادس عشر مؤداه أن شكسبير عاش وعمل في رفورد هول. وفي هذا القصر صورة تيودورية على قماش تصوّر سقوط طروادة. وفي «اغتصاب لوكريس» تتفحص البطلة «قطعة من الرسم البارع عن طروادة بريام». وفي وقت لاحق، ساعد شكسبير في اختيار أحد مواليد رفورد للعمل في مسرح جلوب Globe (العالم، الأرض).

ولئن أدرك هيسكث قدرات الممثل الشاب (وربما الطامح إلى أن يكون كاتباً مسرحياً حتى في هذه السن المبكرة)، فمن المحتل أن يكون قد نفّذ الوصية، فأوصى أحد السادة الأقوياء بشكسبير ــ أي اللورد سترينج وفرقة ممثليه الموهوبين. ولا بد أن نذكر ههنا أن فرقة اللورد سترينج قد مثّلت مسرحيتين على الأقل من مسرحيات شكسبير المبكرة. ويتفق الجميع على أن شكسبير لا بد أن يكون قد تدرّب تدريباً صحيحاً وكاملاً على التمثيل قبل أن يظهر مكتمل العدة على خشبة المسرح في لندن سنة ١٥٩٢، عندما وُصف بأنه «يتحلّى بصفات ممتازة». كان كل واحد من أفراد الفرق المحترفة قد أتمّ نوعاً من التتلمذ أو التدرب السابق. فلِمَ لا يكون شكسبير قد أتمّ ذلك مع فرقة سترينج؟

هناك بحث متفرق يعمّق الصورة، ولو أنه لا يؤكدها بالضرورة. فمنذ عامين اكتشف اثنان من الباحثين هما ألان كين وروجر لابوك نسخة من «تاريخ» هول الذي دوّن عليه كاتب مجهول ملاحظات وتفسيرات كثيرة. وهذا الكتاب كان مصدراً لا غنى عنه للمعلومات عن مسرحيات شكسبير التاريخية، غير أن هذه النسخة بالذات لها أهمية مستقلة. فالملاحظات دوّنها كاتب شاب. وهي تظهر «تعاطفاً مع حماسة هول الوطنية وغضباً من معاداته

للكاثوليكية»[٦]. وهناك ملاحظات وتعليقات هامشية أيضاً حول قضايا من مثل تخلّي رتشارد الثاني عن العرش. وبعد أن فحص دارس للخط هذه الكتابات استنتج أن كتابة الحروف «تشير إلى أن شكسبير وكاتب الملاحظات قد يكونان ذات الرجل، ولكنه لا يقدّم على ذلك أي برهان»[٧]. وما كان هذا الأمر بذي بال لولا متابعة كين و لابوك للبحث، واكتشافهما أن هذا المصنّف بالذات كان ملكاً مشتركاً أو عاماً لكل من توماس هوتون وتوماس هيسكث.

إن تسلسل الأحداث البارزة في صيف ١٥٨١ وخريفه يشكل سياقاً للشاب شكسبير. أُلقي القبض على إدموند كامبيون في ١٦ حزيران، وأُخذ إلى برج لندن للتعذيب في ٣١ منه. و في الخامس من آب، وبعد يومين من كتابة ألكساندر هوتون لوصيته، أصدر مجلس الشورى الملكي أمراً بالبحث عن «بعض الكتب والأوراق التي اعترف كامبيون أنه تركها في منـــزل المدعو رتشارد هوتون في لانكشير». وبعد ذلك اعُتقل رتشارد هوتون. هل كتب ألكساندر هوتون وصيّته يا ترى، لأن علم حينئذ أنه قد يُعتقل، وربما توقع أنه لن يعيش طويلاً؟ ففي ٢١ آب هنّأ مجلس الشورى القضاة الموالين في لانكشير على اعتقال مضيفي كامبيون، والاستيلاء على «أوراق معينة» في منزل هوتون.

مات ألكساندر هوتون في ١٢ أيلول في ظروف تبدو مريبة. وفي آخر هذه السنة، أُدخل إلى السجن توماس هيسكث ــ وهو الذي أوصاه هوتون بشكسبير ــ لأنه أخفق في كبح ممارسات الإيمان الكاثوليكي بين خدمه. وبالطبع تعرض أصدقاؤه وأتباعه جميعاً لاشتباه متجدد من مبعوثي الملكة. كانت شبكة الارتياب منصوبة فوق عائلات لانكستر هذه، وربما آن أن يزمع شكسبير مغادرتها في وقت ملائم. وخلال صيف ١٥٨٢ على أبعد تقدير كان يمكن العثور عليه في ستراتفورد.

الفصل السادس عشر

قبل أن أعرف نفسي لا تسْعَ إلى معرفتي

عاد إلى أسرة أكبر ولكنها ليست بالضرورة أسعد. في ربيع ١٥٨٠ دُعي جون شكسبير إلى محكمة الملكة في ويستمنستر، ولما لم يحضر غُرِّم مبلغاً ضخماً قدره أربعون جنيهاً. لم يكن وحده مذنباً، إذ إن ما يقارب مئتي رجل وامرأة من مختلف الأقاليم قد شملهم الإجراء التأديبي ذاته، وأُلزِموا بأداء غرامات مختلفة بلغ أقصاها مئتا جنيهٍ. ولابد أن يكون الافتراض هو أن هؤلاء «الناقمين» قد جُلبوا إلى قفص الاتهام لتمرّدهم أو رفضهم حضور قدّاس الكنيسة. وأُعلِن في العام اللاحق رسمياً أن الذين لا يمتثلون لأوامر مرسوم الانتظام ستُفرض عليهم غرامة قدرها عشرون جنيهاً في الشهر، ثم ترتفع لتشمل «كل بضائعهم وثلث أراضيهم». وبالنسبة إلى أتباع الكاثوليكية، كان هذا خطراً واضحاً يهددهم بالدمار المالي. جُبي نصف غرامة جون شكسبير لأنه امتنع أو عجز عن ضمان مجيء صانع قبعات من نوتنغهامشير اسمه جون أودلي إلى المحكمة. وفي اليوم ذاته غُرِّم أودلي هو الآخر عشرة جنيهات لأنه لم يُحضر جون شكسبير إلى محكمة الملكة. واستنتج المؤرخون أن نظام الكفالة المتبادلة هذا الذي وحّد الناس على اختلاف مناطقهم وسلطاتهم القضائية كان محاولة من أتباع الكاثوليكية للتهرب من جمع أي غرامات. ومع ذلك دفع والد شكسبير غرامته، كما هو مسجل في وثيقة Coram Regina مما يوحي أنه ما زال موسْراً نسبياً.

ولما عاد وليام شكسبير إلى ستراتفورد في ١٥٨٢ واجه مستقبلاً غير مؤكد. أي عمل كان يمكن أن يتاح له وهو في الثامنة عشرة؟ نشأ في السنوات الأخيرة اعتقاد قوي، ولو أنه ليس عاماً، وهو أن شكسبير قد تدرّب قليلاً عند محامٍ في ستراتفورد. وهذا ليس بالتقدم غير الطبيعي. فالشاب الذكيّ والحيويّ كان متاحاً له كثير من «الوظائف الشاغرة» في بلدته. لقد مارس والتر روش، أحد المدرّسين القدامى في المدرسة الحرة، مهنة المحاماة في شارع شابل، واستخدم جون شكسبير خدمات وليام كورت في الشارع ذاته. فإن لم يكن كاتباً عند محامٍ، فلربما كان ناسخاً أو حتى متدرباً على مهنة الكاتب العام. ومن الممكن أيضاً أن يكون نفوذ والده قد يسّر له العمل في مكتب كاتب البلدة الواقع في شارع Wood (الخشب).

إن مسرحياته تصعّب فهمَها المصطلحاتُ القانونية، ولا سيما تلك المتعلقة بقانون الملكية. فمن النادر أن نجد مسرحية خالية من الكلمات والعبارات المستخدمة في المحاكم. وتحفل السونيتات بإشارات مماثلة إلى حد افتُرض معه أنها موجهة إلى عضو في إحدى جمعيات المحامين. ويمكن أن يقال أيضاً إن عصر شكسبير كان شديد الميل إلى المقاضاة، وأن أي واحد من أهل ذلك العصر كان عادة يكتسب بالضرورة كثيراً من المعرفة بالقانون. وبحسب قول أحد المعاصرين، فإن «كل وغد الآن يسعى إلى معرفة القانون مثله مثل خير النبلاء»(١). كان القانون جزءاً لابد منه من الحياة الاجتماعية العادية.

ولكن أهمّ دارسي شكسبير في القرن الثامن عشر، إدموند مالون، قال: «إن معرفته بالمصطلحات القانونية ليست بالمعرفة التي يمكن اكتسابها فقط بالملاحظة العارضة حتى لعقله الشامل الاستيعاب، إذ إنها تظهر مهارة تقنية»(٢). ولعل الأهم من ذلك هو أنها تبرز في نسيج كتاباته كلها. إنه يكتب عن الكفالات ونقل الملكية، وعقود الإيجار ومسح الموارد الطبيعية، والشكاوى والدعاوى،

والغرامات وكسب الدعوى. وهناك وفرة من الأمثلة يكاد يكون من العبث اختيار أي واحد منها. تقول السيدة بيج عن فولستاف في «زوجات ويندسور المرحات»: «إذا لم يوْقعه الشيطان في إقطاعة قابلة للتوريث، مع غرامات وكسب دعاوى، فلا أظنّه سيغوينا ثانية على سبيل العبث». وهذه الملاحظة يحتاج توضيحها إلى خبير في القانون التيودوري، وهي لم تكن لتخطر بالطبع لزوجة في مدينة وندسور. وزوجة ماكبث تواسيه عند وقوع المشكلة الحرجة بين بانكو وابنه فليانس بالقول: «إن التزام الطباع فيهما ليس بالأبديّ». وهذا إشارة إلى قانون التزام الأرض. وفي «اغتصاب لوكريس» نجد البطلة السيئة الحظ «تطوي مدة حيازتها للحزن»، و«مدة الحيازة» مصطلح قانوني. وفي «الخير في حسن الختام»، يقول بارولز عن سيده السابق: «من أجل ربع كروان يبيع إقطاعة خلاصه، و وراثتها، ويحرم الورثة من حقوق الارتفاق بالباقي». ولكن ما يكفي يكفي. وما يلزم قوله هو أن السمة المميزة لخياله الشامل الاستيعاب هو أن لغة القانون تتأتى له على البديهة ومن غير جهد مثل لغة الطبيعة. إنه يضع، بالمعنى الواسع للكلمة، جميع شخصياته أمام محكمة العدل، وهناك تخفف الرأفةُ من شدة العقاب.

وهناك دليل آخر يخص حياة شكسبير المبكرة. تشير المستندات الأولى إليه إشارات قليلة ككاتب قانوني سابق. وأجمع عدة دارسين للخطوط القديمة أن البقايا المتوافرة من كتابته اليدوية، ولا سيما إمضاءاته، تعطينا دليلاً واضحاً على تدربه القانوني. يظهر أحدُ هذه الإمضاءات في مصنف عنوانه Archaionomia عُثر عليه في ١٩٣٩. إنه نص قانوني ألّفه وليام لامبارد، ويحوي ترجمة لاتينية لقرارات أنجلوساكسونية. وإمضاء Wm Shakspere في هذا المصنف موضوع جدال كثير بين الباحثين. غير أن لامبادر كان موظفاً في محكمة العدل خلال المدة التي كان جون شكسبير يعدّ رسالة شكوى

إلى محكمة الملكة. وفي وقت لاحق أصبح لامبارد رئيس المحكمة العليا في ويستمنستر حيث عُرضت دعوى أخرى من دعاوى جون شكسبير الخمسين المنفصلة. وكان أيضاً مشرفاً على احتفالات المحامين الصاخبةِ المرح في جمعية Lincoln´s Inn، ومن واجباته كان إعداد المسرح للتمثيل. وهذا سبب كافٍ لكي يتعرف شكسبير إليه.

إن ظهور جون شكسبير المتأخر نسبياً في ويستمنستر كمدعٍ يعطينا توضيحاً آخر لمعرفة شكسبير بالقانون ــ لعله كان يساعد والده في مناوراته القانونية المتعددة التي انهمكت فيها الأسرة. وقد يفسر هذا معرفة الكاتب المسرحي الممتازة بقانون الملْكية. وقد يكون عمل لوالده. وهناك ملاحظة غريبة في نسخة Archaionomia التي ربما وقّع عليها شكسبير، ومؤداها هو أن «السيد Wm Shakspere سكن في المبنى رقم ١، ليتل كروان، شارع ويستمنستر»، والخط خط كاتب من القرن الثامن عشر، والموقع حقيقي. ربما تكون المعلومة مزيفة، أو يمكن أن تنطبق على وليام شكسبير آخر. ولكن لو توافرت شروط معينة لكانت ذات معنى. وإن أقام قريباً من محاكم العدالة متابعاً دعوى خاصة بالأسرة، فمن المحتمل أن يكون حصل على Archaionomia لاستخدام السوابق القديمة بغية التأثير في لامبارد. كما أن مصنف لامبارد كان مصدراً للمسرحية التي عنوانها «إدموند أيرونسايد»، والتي يتضح أن مخطوطها الباقي (موجود في مجموعة المخطوطات في المكتبة البريطانية) قد خطّته يد رجل قانون، فهو يحتوي على كثير من الاختصارات القانونية. إن مؤلف المسرحية موضع نقاش، غير أن بعضهم قد عزاها إلى شكسبير نفسه. فالعلاقات والترابطات موجودة لأولئك المهتمين بالعثور عليها. وهكذا يستطيع كاتب السيرة أن يكتشف عدداً من الهويّات الشكسبيرية الممكنة من غير أن يطعن ذلك في طبيعة الرجل المتميّزة.

وهناك استطراد شبه قانوني له بعض الأهمية. فإن عمل شكسبير الشاب بالفعل عند كاتب ستراتفورد، فلا بد أن يكون قد اطلع على قضية الشابة التي غرقت في نهر أفون سنة ١٥٨٠. كان الاستنتاج هو أنها انتحرت، ولكن أسرتها العازمة على منحها دفناً مسيحياً لائقاً، أصرّت على أنها سقطت في النهر بالمصادفة وهي تهبط الضفة حاملة سطل الحليب لكي تمتح الماء. ونهر أفون عند هذه النقطة القريبة من تيدنغتون يكثر فيه الصفصاف المتدلّي وطحالب الماء. ولو أُدينت بالانتحار felo de se لدفنت في حفرة قريبة من مفترق طرق، حيث كان يسمح لأهل البلدة برمي الحجار أو القدور المكسورة.أشرف هنري روجر على التحقيق، وتوصل إلى استنتاج مؤداه أنها لقيت حتفها بالمصادفة فعلاً. وإذا أوحى هذا بصور أوفيليا، فما يثير الاهتمام إذاً هو أن اسم الفتاة هو كاثرين هملت.

إن كل ما تقدّم هو مجرّد تخمين. ولكن إن بدأ عمله في مكتب محامٍ، فهو لم يُوْلِ العمل اهتماماً خاصاً. و يدلّ ظهوره في لندن ممثلاً وكاتباً مسرحياً على أنه هجر ذلك العمل عن طيب خاطر، وفي سن مبكرة. ولكن تغيراً آخر قد طرأ. فبعد عودته إلى ستراتفورد بوقت قصير في ١٥٨٢، كان يتودد إلى آن هاثاوي.

* * *

الفصل السابع عشر

أستطيع أن أرى كنيسة في وضح النهار

يقول آدم في مسرحية «كما تشاء»: إن من الممكن «أن يلتمس الرزق كثيرون وهم في السابعة عشرة». ولعل شكسبير قد سعى إلى ذلك عند معارفه في لانكستر، غير أنه عاد إلى بلدته. وإن عمل عندئذ في مكتب محامٍ، فقد تعلل بأمل واحد على الأقل. كان يعرف آن هاثاوي جيداً. فقبل أربعة عشر عاماً، سدّد جون شكسبير بعض ديون والدها، وكان آل هاثاوي على كل حال قد أقاموا في المنطقة منذ وقت طويل، إذ سكنوا في قرية شوتري في هيولاند فارم منذ نهاية القرن الخامس عشر. وقرية شوتري لا تبعد إلا ميلاً واحداً عن ستراتفورد ذاتها، وهي منطقة مزارع ومساكن متناثرة على طرف غابة آردن. وكان جد آن، جون هاثاوي، رامياً وصاحب مزارع، وكان يلقى تقديراً عالياً بحيث أصبح واحداً من «رجال ستراتفورد القديمة الاثني عشر» الذين ترأسوا محكمة الجنايات. و ورث منه والد آن،رتشارد هاثاوي، المزرعةَ والعقار اللذين عُرفا في أعوام لاحقة باسم «بيت آن هاثاوي».

كان رتشارد هاثاوي مزارعاً وصاحب منــزل موسراً أيضاً. رزق من زوجته الأولى المولودة في تمبل جرافتون ثلاثة أولاد أحدهم كانت آن نفسها. ثم تزوج ثانية، ورُزق أولاداً آخرين. وأخيراً «دفن كما يدفن الرجل الفاضل» على الطريقة البروتستانتية، إلا أنه سمَّى أحدَ العصاة البارزين منفّذاً لوصيته،

لذلك فإن الانتماءات الدينية للأسرة كانت مختلطة وملتبسة شأن انتماءات أسر أخرى عديدة في المنطقة المجاورة.

كانت آن هاثاوي كبرى البنات في المنـــزل، وهذه الصفة ألقت عليها عدداً مناسباً من الواجبات المنزلية، أهمّها العناية بالأخوة الصغار. وبما أنها ابنة أسرة فلاحية، فقد تعلمت أيضاً كيف تخبز الخبز، وتملّح اللحم، وتستخلص الزبدة، وتخمّر الجعة. وفي فناء المنزل كان يوجد طيور داجنة وأبقار وخنازير وخيول ينبغي إطعامها والعناية بها. وإن زواج وليام شكسبير وآن هاثاوي كان ترتيباً معقولاً للغاية وأبعد ما يكون عن الزواج القسري، كما طرح بعضهم. ولعل شكسبير قد أبدى كثيراً من الحيطة والحس السليم في اختياره لشريكة العمر. وهذا كان منسجماً تماماً مع طريقته العملية الجدية في الشؤون الدنيوية كلها.

كانت أكبر منه بثماني سنوات ــ كان هو في الثامنة عشرة، وهي في السادسة والعشرين عندما تزوجا ــ ولكن في عصر كان فيه العمر المتوقع قصير، فإن التفاوت في العمر كان يبدو آنذاك أعظم شأناً منه الآن. وبما أن المعتاد في القرن السادس عشر هو أن يتزوج الرجل امرأة أصغر منه،فقد كان زواجهما غير عادي. وبالطبع فإن الفرق في العمر قد أثار كثيراً من التكهن المتعلق في المقام الأول بحِيَل فتاة كبيرة في ملاطفة شاب غرّ واقتياده إلى سرير ثم إلى زواج. على أن ذلك قد يكون له دلالة معاكسة، وهي أن شكسبير كان واثقاً من رجولته. وعلى أي حال، فإن الارتياب لا ينصف ذكاء شكسبير وقدرته على التمييز اللذين ربما كانا مرهفين ومتوقدين حتى في سن الثامنة عشرة. كما أن ذلك إهانة لآن هاثاوي التي تحملت كثيراً من الغمز واللمز شأن عديد من نساء المشاهير الصامتات. إن كتّاب السيرة الذين يطيب لهم التأمل الدراماتيكي قد لاحظوا، مثلاً، أن مسرحيات شكسبير التاريخية تؤوي كثيراً من النساء الكبيرات المتلاعبات اللواتي يبدو أن جمالهن يذبل على الدالية ذبولاً

غامضاً. تصيح هيرميا في «حلم منتصف ليلة صيف»: «يا ويلي !أنا أكبر من أن يخطبني شاب.» والدوق في «الليلة الثانية عشرة» يسدي نصيحة ــ «ومع ذلك دع المرأة / تأخذ رجلاً أكبر منها»، ثم يواصل محذراً:

ليكن إذاً حبيبك أصغر منك

فإن محبتك لا تستطيع الإبقاء على الشغف

لأن النساء كالورود التي ما إن تُظهر

تفتّحَها الجميل حتى تهوي في تلك الساعة ذاتها.

ولكن ربما يكون من الأفضل أن نحجم عن التفسير الأخرق. فلقد صنع شكسبير من الدوق شخصية مفرطة العاطفة إلى حد سيىء. وهذا يشبه القول:إن النساء في مسرحيات شكسبير متعلمات، لذلك لابد أن تكون النساء اللواتي أحطن به متعلمات أيضاً.

نحن لا ندري أكانت آن هاثاوي تحسن القراءة والكتابة أم لا.لم يكن هناك أي فرصة واقعية تتيح لها أن تتعلم كيف تفعل ذلك. وعلى كل حال فإن ٩٠ بالمئة من عدد النساء في إنكلترا كنّ أميّات في ذلك الزمن. والافتراض الغالب هو أن شقيقتيْ شكسبير كانتا أميّتيْن. وهكذا فإن المفارقة التي تواجهنا هي أن أعظم كاتب مسرحي في تاريخ العالم قد أحاطت به نساء لم يستطعن أن يقرأن كلمة مما كتب.

هناك سونيتا تأخذ رقم ١٥٤ في مجموعة سونيتات شكسبير، وتبدو خارج السياق في موضعها الشاذ. يوحي البيتان الأخيران أنها موجهة في الحقيقة إلى آن هاثاويAnne Hathaway، وهذه السونيتا لها الحق أن تكون العمل الأول الباقي لوليام شكسبير:

رمتْ بالكراهية بعيداً عن «أنا...»

وأنقذت حياتي بقولها: «لا أكرهك».

إن عبارة hate away في السونيتا تعادل كلمة Hathaway . والقصيدة كلها ترنمية شكر تقليدية من شاب إلى امرأة عاشقة ولطيفة، «شفتاها صنعتهما يد الحب ذاتها»، وهي مثيرة للاهتمام لأنها علامة على مطامح شكسبير المبكرة كشاعر. لا بد أنه استعار الشكل من مجموعة سونيتات معاصرة مثل Tottle´s Miscellany حيث يمكن العثور على قصائد الشاعرين وياط Wyatt و سيري Surrey ، أو ربما من أول مجموعة سونيتات نشرت بالإنكليزية، وهي مجموعة توماس واطسون Hikatompathia التي نُشرت في صيف ١٥٨٢. ربما حفزت هذه السونيتا إبداع شكسبير. لقد تناول الشكل بالفطرة والغريزة، وكانت هذه القصيدة وثيقة قوية، ومبشّرة بتمكنه الظافر من ذلك الجنس الأدبي.

وليس لنا إلا أن نتوقع أن «يد الحب» كان لها علاقة بالزواج، بما أن آن هاثاوي كانت حاملاً بالشهر الرابع في يوم الزفاف. وفي تلك الفترة لم يكن بالأمر غير العادي أن يتساكن زوجان قبل الزواج. قام بالترتيب ذاته جيران ستراتفورد جورج بادجر و أليس كورت، و روبرت يونغ و مارجري فيلد. وجرت العادة أيضاً أن يعلن الطرفان «خطبة»، وهي عقد زواج لفظي أمام شهود، وكانت تسمى أيضاً «عقد خطبة» أو «التأكيد». لذلك أعلنت أليس شو أمام وليام هولدر، وكلاهما من واريكشير: «إني اعترف أنني زوجتك، وأنني هجرت جميع أصدقائي من أجلك، وآمل أن تحسن معاملتي.»[1] وكان الرجل يأخذ يد المرأة ويكرر العهد نفسه. وبعد هذه «الخطبة» كان في وسع المرأة ان تتخلّى عن بكارتها، وأما حفلة الزفاف فكانت تعقب ذلك. ودستور الشرف هذا كان يحدده الانضباط الاجتماعي والجنسي. وبالطبع كان هناك صور مختلفة لـــ «التأكيد» تتفاوت من العهد الخاص إلى احتفال تُقرأ فيه صلوات. وأما شيوعه فيمكن أن يقاس بحقيقة وهي أن ٢٠ و ٣٠ بالمئة من العرائس كن يلدن أولاداً خلال الأشهر الثمانية الأولى من الزواج.

إن هذا العقد غير الرسمي قد بقي ثابتاً في وعي شكسبير. وفي مسرحياته كثير من الإشارات إليه تتراوح بين حجة كلوديو في «العين بالعين»: «من الثابت أنها زوجتي» إلى طلب أوليفيا من سيبستيان في «الليلة الثانية عشرة»: «أن يأخذ على نفسه عهداً قاطعاً بالوفاء.» ولعل هذا العقد قد أثّر في الفهم الإليزابيثي للفعل الدرامي. فحين يتعاهد ترويلوس وكريسيدا، يهتف باندارس: «إذهب واعقد صفقة واختمها، اختمها وسأكون الشاهد، ها أنذا أمسك يدك، ها أنذا يا ابن عمي». إنه يقرّ العقد إقراراً فعّالاً، وبالتالي يجعل عدم إخلاص كريسيدا اللاحق مروّعاً. وحين يصرح أورلاندو لروسالند وهو في قناع غانميد: «سأتخذك زوجة يا روسالند»، فإنه يلزم نفسه إلى حد أبعد وأعمق مما يفترض. إنه عرف اجتماعي أُهمل منذ وقت طويل ونُسي، إلا أن مضامينه عميقة بالنسبة إلى شكسبير، وجمهور شكسبير.

وجرت العادة أيضاً أن يتبادل الخطباء الخواتم خلال هذا الاحتفال غير الرسمي (كان من الهبات السابقة للعقد نصف شلن وقفازان)، وهذا طقس ساحر استبق «لُقْية» لا تقلّ سحراً عنه في مطلع القرن الثامن عشر. ففي ١٨١٠، كانت زوجة عامل من ستراتفورد تعمل في حقل مجاور للكنيسة عندما عثرت على خاتم غطّته القشور. كان من الذهب، ولما نُظّف تبيّن أنه يحمل حرفيْ WS تفصل بينهما عقدة العاشق المخلص، وتاريخه هو القرن السادس عشر. وأعتقد أثريّ محليّ أن «لا أحد إلا شكسبير من أهالي ستراتفورد في ذلك العصر يرجَّح أن يملك مثل هذا الخاتم»[٢]. وهناك قرينة أخرى مثيرة للاهتمام. ربما امتلك شكسبير خاتماً منقوشاً يمكن استخدامه للختم، إلا أن وصيته غير مختومة. إن عبارة «أمضيت هذه الوثيقة وختمتها أمام الشهود»، أزيلت منها كلمة «ختمتها»، وكأن شكسبير قد ضيّع خاتمه قبل توقيع الوثيقة.

إن «البيت أو الكوخ» الذي يُفترض أن وليام شكسبير قد غازل فيه آن هاثاوي كان في الواقع منـــزلاً كبيراً في مزرعة بُني بالخشب والقضبان والأغصان المضفورة (مازال بالإمكان رؤية أغصان البندق والطين اليابس متخللة في الجدران) مع غرف مختلفة المستويات، وسقوف واطئة، وأرضيات غير مستوية. ويعني بنيانه الخشبي أنه صندوق ضجيج، وهو للمغازلة مكان غير منيع إضافة إلى أنه غير مريح. فمن غرف النوم العلوية تستطيع أن تسمع كل ما يجري في الغرف السفليّة، ومن خلال شقوق الأرضيّات الخشبية تستطيع أن ترى كل شيء أيضاً. ومن حسن الحظ أن المنـــزل كانت تجاوره مروج وغابات.لعل شكسبير لم يزر آن هناك في الفترة الحاسمة،على أي حال، بما أنها ذهبت بعد وفاة والدها في ١٥٨١ للعيش مع أسرة أمها في قرية تمبل جرافتون القريبة. لعلها رغبت في الابتعاد عن صحبة زوجة والدها وأربعة أولاد بقوا أحياء بعد وفاة والدهم. إن غياب المراقبة الأبوية ربما عجّلت، على كل حال، تحقيق الزواج.

وهناك حادثة غريبة تخصّ الأسرة الكبرى وقعت في عام الخطبة والزواج هذا. ففي أيلول، حضر جون شكسبير اجتماع المجلس في قاعة النقابة ابتغاء التصويت لصديقه جون سالدر المرشح لمنصب عمدة ستراتفورد. ورفض سالدر تولّي المنصب لاعتلال صحته (مات بعد ستة أشهر)، غير أن ظهور جون شكسبير مرة أخرى بعد غياب دام زهاء ستة أعوام أمر محيّر بعض الشيء. ربما كان حضوره قراراً مفاجئاً، أو رغبة في دعم صديق قديم، ولكن يمكن أن تتصور أنه مرتبط بظهور آخر له في السجلات العامة في هذا الوقت. فقبل ذلك بثلاثة أشهر، قدّم عريضة ضد أربعة أشخاص منهم الجزّار رالف كودري ــ «خوفاً من الموت والتمثيل به». وهذه صيغة طقسية لا ينبغي فهمها أنها إشارة إلى تهديد حياة جون شكسبير بالمعنى الحرفي، ولكن

الملابسات مكتنفة بالغموض. وبما أن كودري كان كاثوليكياً وفيّاً، فالنــزاع الديني مستبعد. ربما كان نزاعاً مالياً أو تجارياً. وأحد الأشخاص الذين اشتكى منهم جون شكسبير كان صبّاغاً محلياً. ربما ترجّى جون شكسبير أن يعيد حضورُه اجتماعَ المجلس شيئاً من سلطته القديمة.

من الراجح أن الولد الأول لوليام شكسبير قد حبلت به آن هاثاوي في الأسابيع الأخيرة من أيلول، لأن الزوج الشاب. أو الأوصياء على آن هاثاوي خفّوا عند نهاية تشرين الثاني إلى وورستر للحصول على رخصة زواج خاصة. كان والد آن قد ترك لها ٦ جنيهات و١٣ شلناً و٤ بنسات، وهذا المبلغ يساوي أجراً سنوياً لحدّاد، أو جزّار، كما أنه بائنة كافية لها. أجازت الرخصةُ الزواجَ بعد الإعلان عنه في الكنيسة، ولم تحدد أيةَ أبرشية يجب إقامة الاحتفال فيها. كانت العجلة لازمة نظراً إلى اقتراب الآحاد الأربعة السابقة للميلاد، والتي كان يمنع فيها الزواج إلى حد كبير. وهناك فترة منع أخرى كانت تبدأ من ٢٧ كانون الثاني وتستمر حتى ٧ نيسان. كان من الممكن آنذاك أن يولد ولدهما وأبواه غير متزوجين رسمياً. ربما أصبح وضع آن المثير للاهتمام واضحاً. ولم ترغب هي ولا الأوصياء عليها أن يكون وليدها غير شرعي.

وهكذا ذهب وليام شكسبير وآن هاثاوي في ٢٧ تشرين الثاني ١٥٨٢ إلى وورستر، وزارا المحكمة الكنسية في الطرف الغربي للجناح الجنوبي من الكنيسة. وهذه الرخصة التي تجيز الزواج على عجل أو بالسر يتراوح رسمها بين ٥ و ٧ شلنات. نسبت الرخصةُ آن هاثاوي إلى قرية تمبل جرافتون، وأعطتها زلّة قلم غريبة كنية ويتلي. واجتهد بعضهم في تخمينات غير لازمة حول الشابة المجهولة المدعوة آن ويتلي، مع أن المرجح هو أن الكاتب قد أساء سماع الاسم أو أساء قراءته، إذ إن فتاة اسمها ويتلي قد جاءت إلى المحكمة في

ذلك اليوم، وبالتالي فإن الالتباس مفهوم. وبما أن شكسبير كان دون الواحدة والعشرين، فقط اضطر إلى القسَم بأن والده قد منحه موافقته على الزواج. وفي اليوم التالي، كفل آن هاثاوي اثنان من جيرانها في شوتري هما فولكساندلز وجون رتشاردسون، وكلاهما مزارع، وكان مقدار الكفالة ٤٠ جنيهاً تُدفع إذا اكتُشف فيما بعد أي «عائق قانوني». وليس بالمستغرب ألا يوقّع جون شكسبير هذه الكفالة، نظراً إلى أنه عاصٍ عازم على إخفاء ثروته وأملاكه.

نُشر إعلان الزواج في يوم الجمعة ٣٠ تشرين الثاني، وحدث الزواج في ذلك اليوم أو في اليوم التالي، والمكان المرجح أكثر من غيره للاحتفال كان كنيسة أبرشية آن هاثاوي في تمبل جرافتون على بعد خمسة أميال من ستراتفورد. ويوضح غياب السجلات في الأبرشية أن الاحتفال لم يجرِ في ستراتفورد، حيث كان راعيها شديد التمسك بالإيمان الجديد. يقول بعض الدارسين إن الاحتفال جرى في لودينغتون، وهي قرية على بعد ثلاثة أميال من تمبل جرافتون، حيث كان يقطن أقرباء آخرون لآن هاثاوي. وزعم ساكن قديم أنه رأى سجل الزواج، ولكن يُفترض أن مدبرة منـــزل راعي الأبرشية قد أحرقته فيما بعد لكي «تغلي الماء في إبريقها» ذات يوم بارد.[٣] وهذا لا يظهر أنه محتمل جداً. إن آخرين يزعمون أن الزفاف قد جرى في كنيسة القديس مارتن في وورستر، حيث قصّت من سجل الأبرشية بكل عناية تلك الصفحات الخاصة بالزواج سنة ١٩٨٢.

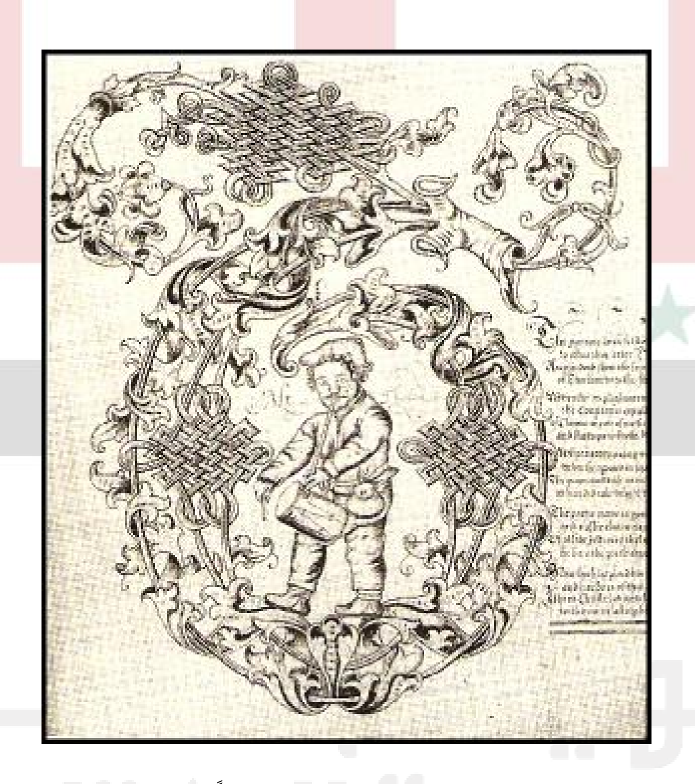
كانت كنيسة تمبل جرافتون هي المناسبة من أكثر من ناحية على كل حال. فالكاهن هنا كان من بقايا عهد الملكة ماري الكاثوليكية. كان رجلاً طاعناً في السن، «رقيق التدين»، بحسب تقرير رسمي، ولا «يحسن الوعظ ولا القراءة»، ولكنه كان ضليعاً في ممارسة التصقّر، وفي مداواة تلك الطيور «إن أصيبت أو مرضت، لذلك كان يتردد إليه كثيرون»[(٤)].

ليس معلوماً إن أقيم قداس الزواج الكاثوليكي في كنيسة تمبل جرافتون القديمة. ولكن إذا أخذنا الصلات الوثيقة بالاعتبار، بدا هذا الأمر محتملاً. ولئن حدث ذلك، فلا بد أن تكون الطقوس قد جرت باللغة اللاتينية بين الساعة الثامنة والثانية عشرة صباحاً بالتوقيت الكنسي. كان يوم الأحد هو المفضّل. بدأ في مدخل الكنيسة، حيث تُلي إعلان الزواج ثلاث مرات. ثم عُرضت وصُرفت بائنة آن هاثاوي البالغة ٦ جنيهات و١٣ شلناً و٤ بنسات. ولا شك في أن فولكساندلز وجون ريتشادسون الذين كفلاها في وورستر هما اللذان «سلّماها» للعريس. كانت العروس تقف إلى جانب العريس الأيسر إشارة إلى ولادة حواء المعجزة من ضلع آدم الأيسر، ويمسك أحدهما بيد الآخر رامزين بذلك إلى خطبتهما. وفي مدخل الكنيسة كان الكاهن يبارك الخاتم بالماء المقدس، وبعد ذلك يأخذ العريس الخاتم، ويضعه بالدور على إبهام يد العروس اليسرى، ثم أصابعها الثلاثة الأولى ويقول: باسم الآب والابن والروح القدس آمين.

كان الخاتم يُترك على الإصبع الرابع، بما أن الوريد في ذلك الإصبع كان يفترض أنه يذهب رأساً إلى القلب. بعد ذلك كان يُدعى العروسان إلى الكنيسة حيث يركعان معاً للمشاركة في قداس الزواج والمباركة وقد وضعن على رأسيْهما قطعتين من الكتان أو «طرحتيْ الحيطة» للوقاية من الشياطين. وجرت العادة أن تحمل العروس خنجراً أو سكيناً مدلّى من حزامها، وأما دواعي ذلك فهي مجهولة. (إن جولييت تملك خنجراً، و به تطعن نفسها.) وكان شعر العروس لا يُجدل، بل يُترك منسدلاً حول كتفيها. وبعد القدّاس كان موكب المحتفلين يرجع عادة من الكنيسة إلى المنـــزل حيث تكون قد أعدّت وليمة الزفاف أو «جعة العروس». ثم إن الزوجين الجديدين يتلقّيان هدايا من الفضة، أو المال، أو الذهب. وكثيراً ما كانت تُهدى قفافيز إلى الضيوف أيضاً ــ وبما أن والد شكسبير كان صانع قفافيز، فإن الحصول عليها لم يكن بالأمر الصعب. وهكذا نتركهما في هذا اليوم الذي يبدو أنه كان ميموناً.

الجزء الثاني

فرقـة الملكـة



رتشارد تارلتون، أكثر ممثلي الكوميديا شعبيةً في عصر إليزابيث.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الثامن عشر

أقـول لك صراحـةً أريـد
أن أضطجع معك في السـريـر

شقّ شكسبير طريقه إلى لندن في وقتٍ ما بعد الزواج. نحن لا نعرف السنة التي حدث فيها هذا الانتقال الهام، ولكنه لا بد أنه غادر ستراتفورد خلال ١٥٨٦ أو ١٥٨٧.

هناك إشارات في عدة مسرحيات له إلى انفصال مؤسف بعد الزواج مباشرة، ولكن هذه الإشارات قد تكون كلها أساليب درامية. ولدى جون أوبري تعليق على هذا الموضوع: «بما أن هذا Wm كان ميّالاً إلى الشعر والتمثيل بالفطرة، فأنا أخمّن أنه جاء إلى لندن وهو في الثامنة عشرة، وصار ممثلاً في إحدى دور التمثيل، وكان بالغ الإجادة في ذلك».[1] ثم إن أوبري «يخمّن» أن انتقاله إلى لندن قد حدث بعد زواجه، كما افترض آخرون، ولكن هذا الافتراض يأباه الحس السليم واللباقة العملية. يمكننا أن نمنحه بعض الوقت مع عروسه. والراجح هو أن وليام شكسبير وآن هاثاوي قد عادا إلى منــزل العريس في شارع هنلي مع طفلهما المتوقع. وجرت العادة أن يؤسس الزوجان الجديدان منــزلهما من مواردهما الخاصة، وإن استحال ذلك، كان والد العريس يقدم المسكن عادة، وبالنسبة إلى عريس شاب مثل شكسبير، كان هذا الأمر ضرورة.

لقد افتُرض أن الزوجين الجديدين انتقلا إلى القسم الخلفي من المنــزل ذي الغرفة الشمسية (أو العلْويّة) وبيت الدرج. ولكن هذا القسم، ربما لم يتمّ بناؤه إلا في ١٦٠١، لذلك فإن المكان المتيسر في شارع هنلي كان مزدحماً تماماً حتى بحسب مقاييس ذلك الزمن. لم يكن فيه كثير من الخصوصية، على أن الخصوصية ذاتها لم تكن تعتبر ضرورية أو حتى ذات أهمية خاصة. كانت الأسرة قد كبرت، وصارت تضمّ أخوة شكسبير الأربعة ــ جلبرت وجون و رتشارد وإدموند الذين يمكن اعتبارهم باطمئنان أسرة الكاتب المسرحي المنسيّة ــ إضافة إلى أربعة أفراد كبار، غير أن ماري آردن وآن هاثاوي كانتا متعوّدتين هذا النوع من الأسرة. ولم يلبث المنــزل أن أضيف إليه أولاد شكسبير الثلاثة، لذلك لابد أنه غدا مكتظاً وصاخباً. وماذا عن شكسبير نفسه؟ لم يكن يسع الزوج في القرن السادس عشر أن يدخل إلى جامعة أو يتدرب على مهنة تدريباً ممنهجاً. وقبل أن ينتقل شكسبير إلى لندن، يمكننا أن نتصور أنه عاش حياة عادية وتقليدية في الظاهر ككاتب عند محامٍ.

ولدت ابنته الأولى سوزانا في أيار ١٥٨٣. وهذا الاسم الذي يوحي بالطهر والنقاء مأخوذ من الأبوكريفا Apocrypha، أو أسفار العهد القديم المشكوك في صحتها. ويمكن أن يكون تأكيداً للفضيلة بعد ولادة تدنو من الجانب الخاطئ للزواج دنوّاً خطراً. ومع أن الاسم قد شاع بعد ذلك في أوساط المصلحين الدينيين، فإنه كان مألوفاً تماماً في ستراتفورد، إذا أمكننا الاسترشاد بالأدب التطهري على الأقل. لقد عُمّدت ثلاث بنات بذلك الاسم في ربيع ١٥٨٣.

وفي خريف ذلك العام تجلّت القضية الدينية في سياق أعمّ وأخطر. فلقد تزوجت مارجريت آردن سيداً كاثوليكياً من واريكشير ، ومارجريت هذه هي ابنة إدوارد وماري آردن اللذين كانت والدة شكسبير تدّعي انتساباً إليهما. كان هذا الشاب من إدستون، واسمه جون سومرفيل ، وهو شاب متطرف الآراء.

وفي ٢٥ تشرين الأول ١٥٨٣، صرح أنه ينوي قتل إليزابيث الأولى. وأعلن هذا الطموح لكل من اكترث بالإصغاء إليه، وهذه الحماقة أدّت إلى اعتقاله في اليوم التالي، واقتياده إلى برج لندن. ربما كان مضطرب العقل، ولكن ذريعة الجنون لم تكن كافية للعفو عن شخص يتطلع إلى اغتيال الملكة. اعتُبرت حملة سومرفيل مقدمة لغزو خارجي، وانبعاثاً للنظام الكاثوليكي في إنكلترا.

شعرت بالعواقب أسرته التعيسة. وبعد عدة أيام، صدر تفويض بغية تفتيش كل المنازل المشبوهة في واريكشير واعتقال الأشخاص المشبوهين. واعتُبر هذا التحرّي ملحّاً لأن «أنصار الكاثوليكية في هذا الإقليم يبذلون جهدهم للاستفادة من إزالة كل ما يثير شبهة.»[٢] أُسر إدوارد آردن على حين غرة في منـــزل إيرل ساوثمبتون في لندن، وألقى السير توماس لوسي القبض على ماري آردن وآخرين من أسرتها. حوكم هؤلاء في دار البلدية في لندن، واتهموا بالخيانة. أُعفي عن ماري آردن، أما زوجها فقد شُنق وسُحل وقُطّع في سميث فيلد، ووُضع رأسه على عمود جنوبي جسر لندن. وشنق جون سومرفيل نفسَه في نيوجيت، غير أن رأسه انضمّ إلى رأس قريبه في موقعه البارز، ثم ضُربت معها أعناق أسرة آردن في واريكشير.

هل تعرّض للاشتباه جون شكسبير، زوج ماري آردن أخرى، وقريب مفترض للذين استشهدوا من آل آردن؟ كان ذلك الزمن زمن إرهاب لكل واحد حتى لو كان التعلق أو الارتباط بعيداً. كانت قنطرة برج لندن الموحشة، والتعذيب، والموت الرهيب، احتمالات حقيقية. ولعل جون شكسبير قد خبّأ في هذا الوقت وصيته الكاثوليكية في سقف منـــزله في شارع هنلي. ولا نعرف أن الشعار ermine fess checky[٣] الذي استخدمه آل آردن في بارك هول قد أُزيل إلا عندما سلّم آل شكسبير شعار نبالتهم إلى مجْمع مانحي شعارات النبالة بعد مضيّ نحو ستة عشر عاماً على هذه الأحداث المرويّة. وهناك واقعة أخرى تائهة. ففي «هنري السادس، الجزء الثالث» يخترع شكسبير مواطناً من واريكشير ويعطيه اسم جون سومرفيل.

ولئن مرّ وقت قدّر فيه شكسبير المجهولية النسبية للعاصمة حق قدرها، فذلك الوقت هو هذا. ولكنه اختار أن يبقى مع أسرته في ستراتفورد مدة من الزمن. وفي شباط ١٥٨٥، جرى تعميد توأميه، همْنت و جوديث، في كنيسة الأبرشية.لقد أُعطيا اسميْ همنت وجوديث سادلر، وهما صديقان وجاران كانا يملكان مخبزاً عند زاوية الشارع العام وشارع Sheep (الغنم)، ولما رُزق آل سادلر ولداً سمّوه وليام. كان شكسبير الشاب مازال جزءاً من المجتمع المحليّ على الرغم من أشواقه الخالدة. ربما كان اسم الولد الحافل بالتداعيات يلفظ ويكتب Hamblet (كانت كلمة chimney تُلفظ chimbley) أو Hamlet بالطبع. إن لغز التوأمين الفريد المستغلق يحثّ شكسبير على التأمل الدرامي. وفي اثنتين من مسرحياته: «كوميديا الأخطاء» و «الليلة الثانية عشرة»، يواجه توأمٌ ضياعَ نظيره في منظر طبيعي شبيه بالحلم.

إن ولادة التوأمين في ربيع ١٥٨٥ تدلّ على أن شكسبير كان مع زوجته في ربيع ١٥٨٤ على الرغم من «تخمين» أوبري. ولكن زوجة شكسبير لم تحمل بأي ولد بعد ذلك التاريخ. و في هذا الأمر لم يحتذِ حذو والديه الذين أنجبا ثمانية أولاد خلال اثنين وعشرين عاماً. كما أنه لم يحتذِ حذو الزمن الذي كانت فيه الأسر الكبيرة شائعة. كانت آن شكسبير في الثلاثين من العمر عندما ولد التوأمان، أي في العمر المناسب للإنجاب. وربما كانت ولادة همنت وجوديث مؤذية على نحو ما.

وفي ظروف شارع هنلي، كان لا مناص على كل حال من أن تنام آن وزوجها في السرير ذاته، وفي هذه الفترة لم يكن هناك أيضاً وسيلة ناجعة للتحكم في الإنجاب. ربما توافقا على الامتناع عن الجماع، على أن جميع الأدلة تشير إلى أن شكسبير كان شديد الرغبة الجنسية، وليس بالأمر المرجح أن يتمكن وهو في مطلع العشرينات من الامتناع عن ذلك من غير سبب وجيه. والتفسير الأوضح هو الأفضل. لم يكن في ستراتفورد. ولكن أين كان؟

الفصل التاسع عشر

هذا السبيل لي

تعوّدنا أن نواجه في سيرة شكسبير «الأعوام الضائعة» بين سن العشرين تقريباً وسن الثامنة والعشرين. ولكن ما من أعوام ضائعة تماماً. ربما يكون هناك فجوة في ترتيب الأحداث، غير أننا يمكن أن نتبيّن نمطاً للحياة من زاوية مائلة أو على نحو غير مباشر. من المعروف أنه أصبح ممثلاً، وخمّن بعضهم أنه قد انضمّ إلى فرقة ممثلين جوّالين، وربما حدث ذلك خلال مرورها على ستراتفورد.وطُرح أيضاً أنه سافر إلى لندن مترجياً أو متوقعاً الانضمام إلى إحدى الفرق التي كانت تمثّل هناك من قبل. ولعل علاقته السابقة مع ممثلي السير توماس هيسكث، ومع فرقة اللورد سترينج قد يسّرت له نوعاً من التقديم. كان من الممكن أن يلقى ترحيباً ممثل شاب ذكي، وكاتب مسرحي طامح.

هل انضمّ إلى فرقة ممثلين جوّالين عندما كانت مثل هذه الفرقة تمثّل في ستراتفورد؟ لا يوجد سجل لذلك، وهذه، على أي حال، طريقة غير محتملة للانتساب إلى فرقة. ولكن في الزمن الممتد من ١٥٨٣ إلى ١٥٨٦ أدّت في قاعة النقابة في ستراتفورد ثماني مجموعات من الممثلين ـ منها فرقة إيرل أوكسفورد، وفرقة اللورد باركلي، وفرقة اللورد شاندوس، وفرقة إيرل وورستر ، وفرقة إيرل إيزكس. كان إدوارد ألين، الأصغر من شكسبير

بستة أشهر، من ممثلي فرقة وورستر، وصار حضوره على خشبة مسرح لندن طاغياً، ومنافساً مباشراً لفرقة شكسبير. ولكن بعضهم حاول أن يثبت أن شكسبير قد انضمّ إلى فرقة إيرل ليستر،وما ذلك إلا لأنه قرأ ملاحظة في رسالة من السير فيليب سيدني إلى «سيدي وليام ممثل ليستر الساخر.» ولكن تلميح سيدني قد يكون إلى وليام كيمب المشهور.

وتستحق مزيداً من الانتباه فرقة أخرى جاءت إلى ستراتفورد في ١٥٨٧. فقبل أربعة أعوام، أنشأ أمينُ القصر ومنظّمُ الحفلات فرقةَ الملكة لكي تقدّم فيما تقدّم ما يمكن أن ندعوه الآن دعاية درامية للسياسة الملكية. كانت الفرقة ذات امتيازات، وجرى اختيار ممثّليها رسميّاً للأداء أمام الملكة في البلاط. كانت تُدفع لهم الأجور نفسها التي تدفع للعاملين في البلاط، ويُمنحون ملابس خاصة مثل موظفيه. وفي الأعوام اللاحقة سينال شكسبير تكريماً مماثلاً. جرى اختيار الممثّلين الاثني عشر من الفرق الأخرى، واعتُبروا في ذروة احترافهم ــ كان بينهم ممثّلان هزليان ظريفان هما روبرت ويلسون «الحيوي الدمث الرقيق» و رتشارد تارلتون «المدهش الغزير المبهج»[١].

إن تارلتون يلخّص طبيعة المسرح الذي انضمّ إليه شكسبير. كان أول مهرّج إنكليزي عظيم، وأكثر ممثلي الكوميديا شعبيةً في عصر إليزابيث. وكما قال أحد زملائه: «لن يكون له نظير ما دامت الأرض تزوّدنا بالحنطة. يا لتارلتون الفائق البراعة!»[٢] قيل إن إيرل ليستر قد اكتشفه وهو يربّي خنازير لوالده، وسرّته «أجوبته الحزينة المبهجة» بحيث أدرج اسمه في خدمته. وفي سبعينات القرن السادس عشر، شاعت رقصاته وأغانيه، وانضمّ إلى فرقة الملكة إليزابيث عند تشكّلها في ١٥٨٣. ولا شك في أن شكسبير قد شاهد أداءه المتقن غير المألوف. وكان تارلتون كاتباً مسرحياً أيضاً، وقد كتب مسرحية كوميدية عنوانها «مسرحية الخطايا السبع المهلكة». كان أثيراً عند الملكة، وأصبح

مهرج بلاطها غير الموظف. وبعد موته في شورديتش في ١٥٨٨، لقي كتاب «نكات تارلتون» رواجاً واسعاً بين الناس. ولما كتب وصيته سمّى زميله الممثل وليام جونسون وصيّاً، وأصبح جونسون هو الآخر وصيّ شكسبير من أجل شراء منـــزل في بلاكفرايرز. وبكلمات أخرى، هناك علاقة، وكثيراً ما أشير إلى أن تذكر هملت للمهرج يوريك هو تذكر لتارلتون نفسه.

كان زيّ تارلتون بدلة خمريّة اللون وقبعة مزررة، وكان يحمل حقيبة كبيرة، ويستخدم عصا غليظة، ويلعب على البوق و الدف،وله عين حولاء، وشاربان وأنف مفلطح. وبحسب ستو، كان «أعجوبة زمانه»[٣]، و «بديهته في الارتجال مدهشة وغزيرة ومبهجة». وكان مادة لما لا يحصى من النوادر والتلميحات، وموضوعاً للأشعار الخاصة بالأطفال، كما سمّيت باسمه محلات جعة عديدة، وعلقت فيها صوره. و قيل إن مشاهدة وجهه فقط وهو يختلس النظر من وراء المنصة كانت كافية لإثارة نوبات من الضحك لا سبيل إلى كبحها. كان يؤدي دور الريفي البريء في المدينة، وهذا الدور كان يكتمل بما يمكن أن يسمّى الكوميديا الجسدية، أي أن الممثل الكوميدي قد أصبح أهم من أي شخصية أو دور يؤدّيه. كان تارلتون يتخلّى عن دوره، وينخرط في حوار حاضر البديهة مع جمهوره، ويقدّم عادة رقصات سريعة وحركات هزلية في منتصف العمل الدرامي. وقد تخصص بالوجوه الغريبة التي كان ينزعها في لحظات غير مناسبة. وله أن يدّعي أنه «النجم» الأول في المسرح الإنكليزي.

إن لمهرّج المسرح نسباً ممتداً. فهو ينتسب إلى سيد الفوضى الذي كان يشرف على طقوس المهرجانات في إنكلترا العصور الوسطى، ويرتبط ببلهاء البلاط ومضحّكيه، ولكن الأهم من ذلك هو أنه نشأ من تراث الرذيلة في مسرح العصور الوسطى. فالرذيلة هي الشخصية المتجليّة التي لا تقوم بالعمل أمام المشاهدين بل معهم. ففي حين يرى الممثّلون بعضهم بعضاً فقط، فإن مؤدي دور الرذيلة يراقب

المشاهدين. إنه جزء من حياتهم، يشاركهم الكلام على انفراد، ويمزح و يتواطأ معهم. فالمسرحية بالنسبة إليه لعبة يمكن أن يسهم فيها كل واحد. وهو ممثل جميع رذائل البشر، وبما أنه كذلك فهو راعي الحفلة والمتآمر معاً. إنه مخرج العروض في مسرح العصور الوسطى، والذي يتظاهر بالبكاء أو التعاطف، والذي يقنع الممثلين بارتكاب الخطيئة أو يتملقهم حتى يفعلوا ذلك. وهو يغنّي ويسجع وينكّت، ويلعب في الغالب على آلة موسيقية من مثل الغيتار القديم. وينخرط في كوميديا جسدية كالرقص والحركات البهلوانية، وينهمك في مناجاة مليئة بالتوريات والتلاعب بالألفاظ. وكثيراً ما يذكر شكسبير أنه يحمل سكيناً خشبياً يبري بها أظافره. ومن الواضح أنه منبع الكثير من الفكاهة الإنكليزية، وملهم الكثير من الصناعة المسرحية. وهو نموذج لمهرجي مسرح شكسبير وبلهائه المتنوعين، والنموذج الأصلي للأوغاد من مثل إياغو ورتشارد الثالث. إنه إحدى شخصيات المسرح الأولية المطمور سلفها في الطقس الشعبي، والممتد تراثها إلى مسرح المنوعات في القرن التاسع عشر وآخر كوميديا تلفزيونية. إنه جزء من ميراث شكسبير.

ما إن شُكلت فرقة الملكة حتى بدأت جولاتها. سافرت في الشهور الأربعة الأولى إلى برستول، و نورويتش، و كامبردج، و ليستر. كانت تسافر في الصيف، وتعود شتاء إلى لندن، حيث كانت تؤدي في مسارح bell (الجرس)، و bull (الثور)، و city (المدينة)، و curtain (الستار)، أو في مسرح الضواحي. وبما أن أفرادها تابعون للملكة، فقد كانوا يلقون الترحيب حيثما ذهبوا، ويتلقون تعويضاً جيداً عما تشجّموا من عناء. ويبدوا أنهم كانوا يحصلون على ضعف ما تحصل عليه الفرق الأخرى. لم يكونوا مجرد ممثلين بالمعنى المعاصر للكلمة، بل بهلوانات ومضحّكين. كانوا يستأجرون راقصاً تركيّاً على الحبل، وهناك إشارة إلى مال مدفوع «للبهلوانات في فرقة الملكة». وكان لرتشارد تارلتون «تمثيله» الخاص مثل أي كوميدي حديث.

وما يدلّ على قسوة حياة التنقل وخشونتها، على كل حال،هو أن شجاراً حدث في نورويتش شارك فيه عدة ممثّلين أحدهم نزف حتى مات بعد أن ضُرب بسيف. وهذه الحادثة يعيدها إلى الحياة شاهد عيان سمع أحد المشاركين يصرخ: «أتريد أن تقتل أحد رجال الملكة، يا وغد؟»[٤] يبدو أن الشجار بدأ عندما طلب واحد من الحشد أن يشاهد المسرحية قبل أن يدفع ثمن التذكرة، أو العلامة التي تذكرنا بمرحلة أكثر بدائية من مراحل المسرح الإنكليزي. وبعد خمسة أعوام قتل أحدُ أفراد الفرقة واحداً آخر منها في عراك صاخب. فرغم رعاية الملكة، ما زال للممثلين سمعة لا يُحسَدون عليها.

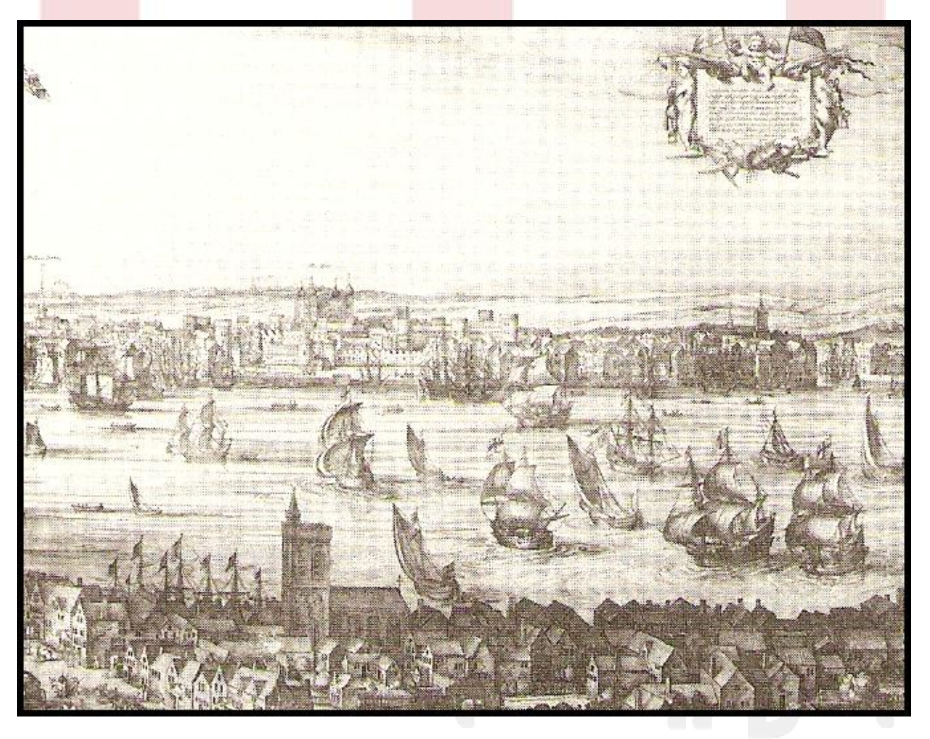
لقد ارتبط اسم الفرقة باسم وليام شكسبير بسبب التطابق الملحوظ بين المسرحيات التي أدّتها، وهي مسرحيات ما زال لها رنين مألوف على نحو متميّز. ومن تلك المسرحيات «انتصارات هنـــري الخامس الشهيرة» و«الملك لير» و «العهد المضطرب للملك جون» و «المأساة الحقيقية لرتشارد الثالث». لذلك يُفترض أن شكسبير قد انضمّ على نحو ما إلى فرقة الملكة في ١٥٨٧، عندما جاءت إلى ستراتفورد، وأن هذه المسرحيات هي النسخ الأولى للمسرحيات التي راجعها فيما بعد. وهذه النظرية تتصف بالبساطة، مع أن عالم فرق التمثيل في عهد إليزابيث ليس بالعالم البسيط. فهو يعرض لنا تاريخاً من الانقسام والاندماج، من النـــزاعات والتصالحات، من الاستئجار وإطلاق النار.

انقسمت فرقة الملكة إلى فرقتين منفصلتين في ١٥٨٨، وأصبح لكل واحدة منهما مسرحياتها المستقلة. واستنـــزفها موت رتشارد تارلتون على نحو محزن. وبعد ذلك انضمّت إحدى الفرقتين إلى فرقة إيرل سوسكس. ولعل شكسبير قد ترك الفرقة إلى غيرها في هذا الوقت. ونحن بذلك نستبق التاريخ، وعلينا الآن، أي في ١٥٨٦ و ١٥٨٧، أن نُحضر أولاً شكسبير الشاب إلى لندن.



الجزء الثالث

فرقة اللورد سترينج



منظر يشمل لندن ونهر التيمز يظهر فيه البرج وكنيسة القديس أوليف.

إن البرج يُذَكر في أعمال شكسبير أكثر من أي مبنى آخر.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل العشرون

نحو لنـدن غـداً

كان ذلك انفجاراً للطاقة الإنسانية. وكان لا بد أن يصل إليها. والباحثون وكتاب السيرة ناقشوا التاريخ الدقيق لذلك الوصول، أما القصد فلم يكن موضع شك. وهناك آخرون قاموا بالرحلة من ستراتفورد إلى لندن في الفترة ذاتها. قصدها معاصره رتشارد فيلد من «مدرسة الملك الجديدة» للتدرب. وتلقّى روجر لوك، ابن جون لوك صانع القفافيز، تدرّباً في المدينة. وأصبح رتشارد كويني تاجراً لندنياً، وكذلك أصبح قريبه جون سادلر. وارتحل مواطن آخر من مواطني ستراتفورد هو جون لين من لندن إلى الشرق على سفينة تجارية. لعلهم اتفقوا جميعاً على أن «من يبقَ في محله يظلَّ عقله محليّاً» (« سيدان من فيرونا »).

وفي مسرحيات شكسبير أيضاً، كثيراً ما يشكو الشباب ويضيقون ذرعاً بالحياة «الريفية البسيطة»، ويتوقون إلى الانطلاق والتحرر على رياح دوافعهم ومطامحهم. كتب غوته ذات مرة «تتشكّل الموهبة نفسها في السكون، أما الشخصية [فتُخلق] في تيار العالم العظيم.» ولكن حالة شكسبير متفردة بأكثر من معنى. لا أحد من معاصريه هجر الزوجة والأولاد. فأن يترك شاب خلفه أسرة ناشئة أمر يكاد يكون غير مسبوق في الحقيقة. ولم يكن ذلك مألوفاً حتى في العائلات الأرستقراطية. وهذا على الأقل يدلّ على تصميم قوي، وتطلع إلى هدف واحد من جانب شكسبير. كان عليه أن يغادر.

وبما أنه كان شخصاً عمليّاً، فإن تخلّيه عن أسرته من غير تصميم أو تحديد يبدو أمراً بعيد الاحتمال. من المستبعد أيضاً أن يكون قد عزم على التماس عيشة في لندن على أساس دافع ما غير عقلاني. اقترح بعضهم أنه هرب من زواج سيىء أو مكره عليه، وما من دليل على ذلك. ومع هذا من الصعب اعتبار زواجه ناجحاً أو سعيداً تماماً، فلو كان كذلك لما فكّر في التخلّي عنه. ما الذي أقنع زوجاً بأن يترك زوجته وأولاده من أجل مستقبل مجهول في مدينة مجهولة؟ إن الحس السليم يجعلنا نتخيّله قلقاً أو غير راضٍ من بعض النواحي، وأن قوة أعظم من حب الأسرة دفعته إلى الأمام. ولما غادر كان معه خطة وفي ذهنه هدف. يمكن أن نصدّق أنه تلقّى دعوة من فرقة ممثّلين، والمال المتوقع تحصيله من التمثيل كان أكثر من المتاح عموماً لكاتب محلي عند محامٍ. وما لبث أن أشيع أن بعض «الممثّلين قد قصدوا لندن فقراء للغاية، وعادوا منها أغنياء للغاية».[1] فإن كان العمل في لندن أفضل وسيلة لإعالة أسرة ناشئة، فما عليه إلا الذهاب إلى لندن. هناك نموذج للقَدَر على كل حال في حيوات الرجال العظام. يبدو أن المكان والزمان يتشكّلان على نحو غريب حولهم وهم يمضون قدماً. وإن إدراكاً غامضاً أو باطناً لتلك الحقيقة قد استحثّ عزمه. كتب بوريس باسترناك في «ملاحظات حول ترجمة شكسبير» أن شكسبير في هذا الوقت «قادته نجمة محددة وثق بها كل الثقة.» وهذه طريقة أخرى للتعبير عما حدث.

ولاحظ جميس جويس أن «الإقصاء عن القلب والإقصاء عن الوطن» فكرة مهيمنة في الدراما الشكسبيرية. ربما تناسب هذه الملاحظة حالة النفي التي عاشها جويس، أكثر مما تناسب شكسبير، غير أنها ملاحظة أصيلة. ربما هَدَتْ شكسبير «نجمة» عند مغادرته مسقط رأسه، ولكن من الطبيعي أيضاً أن يلتفت إلى ما فقده. لم يستطع جويس أن يكتب إلا عن دبلن بعد مغادرتها، فهل كان لشكسبير ارتباط مماثل بحقول آردن وغاباتها؟

كان يوجد طريقان إلى لندن، الأول، وهو الأقصر، يعبر أوكسفورد، وهاي ويكومب. والآخر يبلغ العاصمة من خلال بانبري و إيلزبري. يربط جون أوبري شكسبير بقرية صغيرة على طريق جانبي يتفرغ من طريق أوكسفورد. ففي غريندون أندرْوود، يفترض أن الكاتب المسرحي قد عثر على نموذج شخصية دوجبري، حارس القلعة في «جعجعة بلا طحن». ولكن أي حديث عن «النماذج» الآن ليس في محلّه. وفي الأعوام اللاحقة على كل حال أصبحت مألوفة تماماً عند شكسبير غابات شيلترنز وسلاسل تلالها،و وادي نهر أوز العظيم، والقرى وبلدات الأسواق التي تُميّز هذه الرحلات. والطرق الحديثة تسلك المسلك ذاته إلى حد كبير عبر مناظر طبيعية متغيرة.

وبما أن شكسبير كان يتصف بالحصافة، فلا بد أنه قام بالرحلة في آخر الربيع أو أول الصيف. ففي هذين الأوانين كان الطقس مناسباً للسفر. ربما ذهب في صحبة آخرين توقّياً من اللصوص، أو سافر مع «حَمَلة البضائع» من ستراتفورد إلى لندن. كان رئيس هؤلاء وليام غريناوي. الجار في شارع هنلي، والذي كان يأخذ إلى العاصمة على خيل الحمل جبناً ولحم خنــزير متبّلاً، وجلود خرفان، وزيت بذور الكتان، وقمصاناً وجوارب صوفية، وهناك يبادل بها بضائع المدينة من مثل التوابل والآنية الفضية. كانت الرحلة على الأقدام تستغرق أربعة أيام، أما على الخيل فيومين فقط.

ومع اقتراب شكسبير من المدينة، شاهد سحابة الدخان الأسود. ثم إنه سمع المدينة، جلبة مختلطة يثلمها قرع النواقيس. وشمّ رائحتها أيضاً. كانت رائحة لندن تنتشر قرابة خمسة وعشرين ميلاً في كل الاتجاهات. كان الطريق الأول يمضي إلى الشمال عبر هاي جيت، وأما الآخر المختصر فيمضي إلى قلب العاصمة ماراً على ضيعة شيبردز بوش، وحُفَر الحصى في كنسنجتون، ثم يعبر جدول ويستبيرن ثم جدول ماري بيرن حتى يبلغ موقع المشنقة. وهنا

كان الطريق يتفرع، فيمضي الطريق الأول إلى ويستمنستر، والآخر إلى المدينة نفسها. وإن اختار شكسبير طريق المدينة، وهو الأمر الأرجح، فقد سار في طريق أوكسفورد إلى الكنيسة ثم إلى قرية سان جايلز، وشاهد أول مرة ضواحي لندن. وهنا، كما قال جون ستو في «مسح لندن» الصادر في ١٥٩٨، «بُني كثير من المباني الفخمة ومساكن للسادة، وفنادق للمسافرين، ونحو ذلك، وامتدت (إلا قليلاً) حتى سان جايلز». ولكن الضواحي كانت مشهورة بالخروج على القانون حيث «يتخفّى عدد كبير من الفاسقين والمنحلّين والسفهاء في هذه المنازل القذرة المخالفة للقانون من مثل أكواخ الفقراء والمتسوّلين والمتعطّلين، والزرائب، والأنزال، وحانات الجعة، والفنادق، ومنازل خلوية حُوّلت إلى مساكن ومطاعم ومحلات للبغاء ولعبة النرد ولعبة القناني الخشبية»[٢]. لم يرَ شكسبير الشاب شيئاً مثل ذلك من قبل. لا بد أنه وجد لندن شديدة الإثارة، وهي العبارة التي استخدمتها شارلوت برونتي عندما دخلتها أول مرة. ثم تقدم نحو بارات هولبورن، ومرّ بالدكاكين والمباني المشيدة على غير نظام، والساحات والأنزال، واتجه إلى سجن نيوجيت الرهيب. كان السجن هو بوابة لندن، «زهرة المدائن جميعاً».

إن أي مسافر دخل المدينة أول مرة لم يتمالك أن تحرّك التجربة أعماقه، أو أن تقلق راحته. كان صخبها وحيويتها يهاجمان حواسه كلها. وكانت المدينة شرهة، فالمسافر يحْدِق به باعة الشارع، أو التجار ضارعين إليه حتى يشتري. وكان يُصدم ويُدفع. وكانت مدينة الضجيج المتواصل ــ مدينة الجدال، والنــزاع، والبيع في الشارع، والتّحيات من مثل «عم صباحاً» و «عم مساءً» ــ وكثيراً ما كانت تتفشى فيها روائح الروث وفضلات الذبائح والعمل البشري.وتوحي بعض العبارات إيحاء شديداً بالحياة اللندنية ــ «رحْ،أنت أيضاً تعهّر لسانك»، و«لا يسوَى بولة في التيمز». إن كنت «جميل

الأنف» فأنت وسيم، وإن رغبت في امرأة، فعليك أن «تتسوّق». كان التجار يقفون أمام دكاكينهم متكاسلين، منظفين أسنانهم، أما زوجاتهم فكن يجلسن في الداخل على مقاعد متمفصلة، مستعدات للمساومة مع الزبائن. وكان المتدربون يقفون خارج مشاغل معلميهم ينادون المارة.وكان أرباب البيوت يتخذون عتبات بيوتهم مقاعد، حيث يمكن أن يتبادلوا الأقاويل والإهانات مع جيرانهم. إن الخصوصية بالمعنى الحديث لم تكن موجودة.

كان هناك صفوف من الحوانيت المتقاربة التي تبيع مجموعة محدودة من السلع ــ أجبان، ومخلّلات، وقفافيز، وتوابل. وكان يوجد أقبية ضعيفة الإضاءة يُدخل إليها من الشارع عن طريق درج حجري، وتتكدس فيها للبيع أكياس الحبوب أو الشعير المعدّ للجعة. وعلى الأرض كانت تجثم عجائز عارضات للبيع صررَ جوزٍ، وخُضَراً ذابلة منشورة حولهن. وكان هناك باعة يعلّقون حول أعناقهم أطباقاً تكوّمت عليها سلعهم، وأعداد لا تحصى من الرجال يحملون أكياساً وأحمالاً على ظهورهم، ويشقّون طريقهم عبر الحشود التي تزحم الشوارع الضيقة. وكان الأولاد منهمكين في العمل مع الكبار أيضاً، فينقلون أشياء في عربات يدوية، أو يطلقون نداءات البيع. وكان مئات باعة القصائد المغناة، «المغنّون» و«المغنّيات»، يقفون عند منعطفات الشوارع أو على براميل خشبية للإعلان عن منتوجاتهم. وكان يوجد أزقة لا يبدو أنها تؤدي إلى مكان، وبوابات ومبانٍ منهارة على الشوارع، ومراقٍ مفاجئة، وحفر منفغرة، وأقنية تسيل فيها القذارات والقمامة.

إنها مكان تقادم عليه الزمن، وسُكن منذ ألف وخمسمئة عام ونيف، وهي توحي بالهرم والضعف. ولقد أحب جون ستو أن يمسح آثار الأزمنة الغابرة في شوارع القرن السادس عشر التي طاف بها. كانت ما تزال مدينة من مدن العصور الوسطى بأسوارها القديمة، ومبانيها ذات البوابات، وكنائسها

الصغيرة ومخازن غلالها. وكانت ما تزال أماكنَ مغلقة وخالية، مواقعُ أديرة الرهبان والراهبات التي جُرّد بعضها من أثاثه على إثر قرارات «الإلغاء» التي أصدرها هنري، واستُخدم بعضها الآخر استخداماً جديداً. وبقي على حاله قصر سافوي المرتبط بحروب إدوارد الثالث مع الفرنسيين، وما زال قائماً منـــزل إيرل واريك في داوجيت بين والبروك ونهر التيمز. وما انفك يحرس المدينة برج لندن الذي يشير إليه شكسبير أكثر من أي صرح آخر في مسرحياته. وكان قصر ستون في شارع لومبارد معروفاً باسم منـــزل الملك جون. وصمد للزمن قصر كروسبي الذي يفترض أن رتشارد الثالث قد تقبل عرش إنكلترا فيه. ولا يُتوقع أن يتخيل شكسبير مسرحياته التاريخية إلا في قلب المدينة التي عاش وعمل فيها.

ولكن معجزة لندن في القرن السادس عشر تكمن في حقيقة تجددها الذاتي. وهذه الطاقة الحيوية قد جاءتها في فورة جديدة للفتوة. لقد قُدّر أن نصف عدد سكانها كان تحت سن العشرين. وهذا ما جعلها صاخبة، وعنيفة، وقابلة للإثارة. وهي لن تكون فتية هكذا بعد ذلك. كان المتدربون يشكلون ١٠ بالمئة من عدد السكان، والمتدربون كانوا معروفين بالهمم العظيمة، وميلهم إلى العنف بين الحين والآخر. وكثيراً ما شُبّه أهل لندن بسرب النحل سرعان ما يتجمع ويعمل بانسجام غريزي.

وهناك وجه آخر لهذه المدينة الشابة. كان متوسط العمر المتوقع في أبرشيات لندن الغنية والفقيرة منخفضاً جداً. ففي أوائل القرن السادس عشر، كتب أحدهم في يومياته: «أنا أدنو من سن الأربعين، وفي هذه السنة يبدأ الطور الأول من الشيخوخة».[٣] ولا بد أن يكون توقعُ حياة قصيرة نسبياً قد أثّر في سلوك كثير من اللندنيين وموقفهم. لقد أُسْلموا إلى فورة وجود قصيرة، ودليل المرض والموت محيط بهم. كانت تجربتهم حيوية وكثيفة للغاية. وها

هو ذا السياق الملائم لنمو الدراما. فاللندنيون اكتسبوا أو راكموا التجربة بشغف وسرعة. كانوا أذكى وأحدّ ذهناً، وأكثر حيوية من معاصريهم في باقي أنحاء إنكلترا. وكثيراً ما نُظر إلى عهد إليزابيث على أنه عهد ملكة طاعنة في السن يحيط بها صبيان حمقى متعنتون. ومع أن هذا الوصف قد يبدو غريباً، فهو صورة تاريخية حقيقية إلى حد ما. ولكن الأولاد ــ والبنات ــ كانوا في شوارع لندن أيضاً، يبيعون ويشترون، يتحدثون ويتشاجرون.

لذلك يصحّ النظر إلى ذلك العصر على أنه عصر المغامر والمخطِّط والحالم بالمشاريع الكبرى. وإن تشكيل شركات مساهمة مشتركة، وتشجيع المشاريع الاستعمارية، ورحلات مارتن فوربيشر و فرانسيس دريك، إن كل ذلك كان جزءاً من تلك الطاقة وتلك الحركة اللتين دبّت فيهما الحياة. كان ذلك العالم عالم الشاب الذي يمكن أن يؤدي فيه التطلع والطموح إلى أي مكان وكل مكان. وشكسبير إنما انتمى إلى هذا العالم.

* * *



الفصل الواحد والعشرين

إن روح العصر ستعلمني السرعة

كانت المدينة تتوسع بسرعة، فاجتذبت إليها الفقراء والأغنياء، المهاجرين وعمال الزراعة. جاء شباب الريف الطامحون إلى الجمعيات القانونية، في حين كان أبناء الأشراف يترددون إلى المحاكم القانونية والمحكمة الملكية في ويستمنستر. ولقد امتد «موسم» النبلاء والأشراف في لندن من ١٥٩٠ إلى ١٦٢٠ في واقع الأمر. ولكن لندن كان فيها متسوّلون أكثر مما في البلاد كلها. انبعثت فيها حركة بناء وإعادة بناء، فأقيمت المباني على كل بقعة خالية أو قطعة فائضة من الأرض. وحاولت «إعلانات» ١٥٨٠و١٥٩٣ أن توقف امتداد البناء الجديد، و ربما حاولت أيضاً أن توقف المد. بُنيت منازل وأكواخ بعيداً عن الشوارع والأزقة، بنيت في الحدائق والباحات، وقسّمت المنازل القائمة إلى مساكن أصغر فأصغر. كما بُنيت منازل في المقابر. كان عدد السكان الذي قارب الخمسين ألفاً في ١٥٢٠ قد بلغ مئتي ألف في ١٦٠٠. إن صدمة الجديد بالنسبة إلى شكسبير كانت إلى حد ما صدمة الأعداد الكثيرة من البشر الذين جمعتم حياة عارمة التدفق.

لذلك كانت المدينة تندفع غرباً وشرقاً أيضاً، متجاوزة أسوارها. كان الطريق بين لندن و ويستمنستر مزدحمة،مثل الشوارع في داخل لندن، بالمحفّات وخيول الحمل وشتى أصناف العربات الصغيرة والكبيرة والخاصة

بالركاب والأحمال. ربما فاجأ شكسبير ضيقُ بعض تلك الشوارع التي لم تُشقّ لاستيعاب فورات جديدة في حركة المرور.

كانت لندن فريدة، وحيدة في نوعها وحجمها في إنكلترا. لذا نشأ نوع فريد من الوعي الذاتي بين أهالي لندن. ومن العبث أن نفترض تغيراً مفاجئاً في الوعي ــ كان معظم المواطنين مشغولين عن التفكير في ذلك الأمر ــ إلا أنه وجد وعي عفوي أنهم منخرطون في أنماط حياة غير مسبوقة. لم تعد مدينتهم تنتمي إلى العصور الوسطى. لقد طرأ عليها تحوّل. كانت شيئاً من نوع جديد، تجمعاً مدينياً مؤلفاً من بشر تقوم بينهم صلات مدينية تحديداً. وهذا التحول كان له نتائج بالغة الأهمية في سياق مسرحيات شكسبير.

لقد خلقت المدينة الاضطراب، وقام وجودها عليه. سأل توماس ديكر في «البغي الشريفة»: «هل التغير غريب؟ فنحن لا نسمّى اللباس زياً حتى يتبدل...» إن صعود نبلاء الصف الثاني أو الأشراف، وطبقة التجار، أدى إلى تآكل مكانة طبقة النبلاء القديمة وامتيازاتها. قلّت أهمية علاقات القرابة، وزادت أهمية المجتمع المدني، وأخلى قَسَم الطاعة السبيل لروابط أكثر موضوعية. ولقد وُصف ذلك بأنه تحوّل من «مجتمع الأنساب» إلى «مجتمع مدني».

إن الزيّ ذو أهمية بالغة في تحديد سمة العالم الإليزابيثي المدنيّ. فالمظهر يدلّ على المكانة والمنصب إضافة إلى الثروة. فالتركيز بين جميع فئات المواطنين ــ باستثناء الصفوة المختارة من أنصار مذهب التطهر والأفراد الأكثر رزانة من الأرستقراطية التجارية ــ كان على الألوان المشرقة أو الأصلية، وعلى وفرة التفاصيل الدقيقة المغدقة على كل قطعة من الملابس. ومن الأشياء الدارجة كان انتعال أحذية عليها ورود كبيرة من الحرير. كان نوع ملبسك يدلّ على مهنتك. حتى باعة الشوارع كانوا يرتدون ما يدلّ على عملهم. اتخذت البغايا اللباس الأزرق المنشّى للإعلان عن

مهنتهن، وارتدى المتدربون أردية زرقاء في الشتاء، وعباءات زرقاء في الصيف، كما أرغموا على ارتداء بناطيل زرقاء قصيرة، وجوارب بيضاء، وقبعات مسطّحة، ولبس المتسلّون والمتشردون ملابس تستدرّ الرأفة والصدقات. وفي المسارح ذاتها، كان يُنفَق على أنواع الملبوسات أكثر مما يُنفَق على استئجار كتاب مسرحيين أو ممثّلين. وبهذا المعنى أيضاً، كانت لندن مدينة شابة. والأهم ذلك هو أن المدينة قد أصبحت هي ذاتها مسرحاً من نوع ما. كانت لندن دفيئة للارتجال الدرامي والأداء المسرحي،من اعتراف الخائن بالخطأ عند المشنقة إلى موكب التجار في البورصة الملكية. كان هذا هو عالم شكسبير.

غدت المدينة مقرّ المواكب التي تعرض فيها حيوية عالم المدينة وألوانه. وفي هذه المناسبات كانت تقام أقواس ونوافير تحوّل لندن إلى مسرح متحرك يرتدي فيه أعضاء مختلف النقابات والمجالس، والفرسان والتجار، أزياءهم المناسبة مصحوبين بالشارات والرايات الصغيرة. كانت تقام منصّات وخشبات مسرح تؤدَّى عليها الأوضاع الدرامية. ولم يكن ثمة فرق بين المشاركين في العروض المتنقلة ومشاهديها. كان ذلك حالة من المسرح المكثف الذي يضيء فيه الفنَ والحياةَ لهبٌ ساطع نقيّ. كما كان وسيلة للتعبير عن قوة المدينة وثروتها. وبالحيوية ذاتها كتب مؤرخ عن الأسلوب الإليزابيثي فقال: «كان فخم التصميم، ويرى في الفخامة جماع الفضائل» مع «تباهٍ رائع بالحِرَفية العشوائية» التي لا تكفّ عن التسلية «فلا تهدأ أبداً، تطلب الاستجابة، وتستدعي البهجة، ولا تتنازل للنظام أو للبساطة»[١]. وهذا يمكن أن يكون تعريفاً لفن شكسبير، فالولع العام كان باللون اللافت للنظر، والتصميم المعقد، وكل ذلك من أجل إثارة العجب والانشداه. وها هي ذي السمات التي تُعْزى إلى الدراما الشكسبيرية. إن تجليات ثقافة ما في أي مرحلة تكون متجانسة.

كان الإحساس بالفخامة وثيق الصلة بالأسرة الملكية. صرحت إليزابيث الأولى: «نقف نحن الأمراء على خشبة مسرح أمام العالم»، ورددت هذا الرأي الملكة الإسكتلندية ماري التي أوضحت للقضاة عند محاكمتها «إن مسرح العالم أوسع من مملكة إنكلترا.» وغريزة شكسبير الدرامية الواثقة هي التي جعلت مسرحياته مأهولة بالملوك ورجال البلاط. إنه عالم مسرحياته التاريخية الذي تؤدي فيه الطقوس والاحتفالات دوراً كبيراً. ولكن مثل هذا المشروع ينطوي بلا شك على مجازفة. يمكن أن يكون الممثل ملكاً أو ملكة. وماذا لو كانت الملكة نفسها ممثلة ليس غير؟ وهذه مسألة حساسة يطرقها في «رتشارد الثاني» و «رتشارد الثالث».

ولما انتُهكت حرمة الكنيسة، وأزيلت قناديلها وصورها أصبح مجتمع المدينة شديد التعلق بالطقوس والعروض المثيرة. وهذا الأمر بالغ الأهمية من أجل فهم عبقرية شكسبير. لقد ازدهر فنه في مدينه أصبح المشهد المسرحي وسيلتها الأولى لاستيعاب الواقع. إن منبر الوعظ خارج كاتدرائية القديس بولس،والمعروف باسم صليب بولس، قد عُرّف بأنه «مسرح هذه البلاد في واقع الأمر»(٢)، حيث يؤدي الواعظ دوره، وصرّح جون دون Donne بأن «هذه المدينة إنما هي مسرح كبير». وفي فترة سابقة، ردّد كاتب مسرحي هو إدوارد شارفام هذه العاطفة عندما لاحظ أن «المدينة كوميديا سواء في الأدوار أو الملابس، وشبانها الأنيقين هم الممثلون.»(٣) وكما أصبحت نيويورك منذ عهد قريب مدينة سينمائية معروفة في المقام الأول من خلال الصور في الأفلام والتلفزيون، كذلك كانت لندن مدينة مسرحية. وإن نجاح الدراما في لندن، سواء أُقدّمت في مسرح Globe (العالم، الأرض) أم في مسرح Curtain (الستار)، لم يكن له نظير في أي عاصمة أوروبية. فمنذ ١٥٨١، حين أُخرجت مسرحية روبرت ويلسون «ثلاث سيدات من لندن»، كانت لندن خلفيةَ ما لا يحصى من المسرحيات.

كانت دار التمثيل في لندن نوعاً جديداً من المباني التي أقيمت في هذه المرحلة أول مرة. وشاهد الناس الممثّلين لكي يتعلموا كيف يتصرفون، وكيف يتكلمون، وكيف ينحنون، وكانوا يصفقون للخطب المتميزة. كما استخدمت الدراما من أجل نقل رسالة اجتماعية أو سياسية إلى المجتمعين. وقد اشتكى واعظ من أن «المسرحيات تشتدّ الرغبة فيها هذه الأيام، وكما يؤكد أحد المجدّفين، فإنها يمكن أن تعلّم الفضيلة والقدوة الصالحة كالموعظة».(٤) وبالنسبة إلى معظم الإنكليز، كانت مسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية، حتى وقت قريب، أهم وسيلة للتوجيه الروحي والأمثال الدينية. لقد بقيت محافظة على سلطتها التوجيهية، فهي لم تكن مجرد تسلية بالمعنى الحديث.

كان هناك إدراك عميق للحياة بأنها مسرحية، واستعارة جاك في «كما تشاء»: «العالم كله مسرح...» كانت قد شاعت في عصر النهضة. وفي إنكلترا القرن السادس عشر، اكتسبت هذه البديهية على كل حال رنيناً أشدّ. كان دمج الحياة بالمسرح في نظر بعضهم منبعاً للكوميديا والجذل، وفي نظر آخرين، مثل دوقة مالفي في ميلودراما ويبستر، مثيرة للحزن أكثر منها للفرح. ومهما كانت دلالاتها الدقيقة، فهي قد اتفقت مع ما يمكن أن يسمى رؤيا مدينة لندن. وهذا كان له تأثير مباشر في دراما شكسبير. فإذا كانت الحياة مسرحية فأي شيء تكون المسرحية إذاً إلا حياة معمقة؟ ربما يكون التمثيل على خشبة المسرح زائفاً، وربما يلفت الانتباه إلى زيفه، ولكنه مع ذلك فهو حقيقي في العمق.

ما هي مميزات هذه الرؤيا اللندنية؟ لقد جمعت بين الهجاء والاستهزاء، والانقطاع والتغير. واشتملت على القسوة والفرجة، حيث تُربط الدببة إلى وتد وتعذّب حتى الموت. كانت مختلطة ومتغيرة، تدمج الهجاء بالمأساة، والميلودراما بالمحاكاة الساخرة. كانت سياقاً لما وصفه فولتير بأنه «مهازل

شكسبير الفظيعة». وهي تعتمد في الغالب على التصادف، والمواجهة التي تَحْدث بالمصادفة. كانت مهتمة بسلوك الجموع. كانت لامعة ومبهرجة. كانت تصدم كي تلفت الانتباه. واعتقد والت ويتمان أن «تصوير» شكسبير «كان بالغ الكثافة». كانت الرؤيا اللندنية مؤمنة بالمساواة ضمناً. فما إن يخلع الممثلون ثياب الملك أو الجندي العادي حتى يتساوى الجميع. وعلى خشبة المسرح ذاتها كانت الملكة تشارك المهرج المكان ذاته ــ والحضور ذاته. وكما قال هازلت في وقت متأخر: «إنها ترفع العظيم والبعيد والممكن إلى مستوى الصغير والقريب والواقعي.» هي ذي تجربة المدينة عند شكسبير.

* * *



الفصل الثاني والعشرون

إذاً يوجد وحوش كثيرة في المدينة المزدحمة

سجّل زوّار لندن اندهاشهم واستنكارهم للمستوى الذي وصلت إليه الألفة بين الجنسين. يذكر إرازموس أنك «تُستقبل بالقبلات من الجميع حيثما ذهبت، وعندما تستأذن بالانصراف تُصرف بالقبلات»(١). وفي نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، تعودت النساء أن يخرجن من بيوتهن في ملابس تكشف عن صدورهن.

وكان تجاور المواخير والمسارح موضوعاً للتعليق على الدوام بين أساتذة الأخلاق المعاصرين. ومع أنها أقيمت خارج نطاق سلطة القانون الصارمة في المدينة، أي خارج الأسوار وعلى الضفة الجنوبية، فإن هناك علاقة وثيقة بينها. لقد كان أصحاب المسارح، ومن بينهم هنزلو وألين المحترمان، هم أصحاب مواخير أيضاً. ولقد مشت زوجة ألين في موكب وهي راكبة عربة مكشوفة لأن لها علاقة بأحد هذه الملتقيات الغرامية. كان في الضواحي أكثر من مئة بيت للدعارة، ويشير شكسبير إلى لافتة كيوبيد الأعمى فوق أبوابها. وقريباً من المسارح، كان يوجد أيضاً «ممرات تكتنفها الأشجار» تجتمع فيها البغايا. كانت الشابات تأتين من أنحاء إنكلترا كافة. وتكشف الوثائق القانونية المعاصرة أن فتاتين معاصرتين لشكسبير قدمتا من ستراتفورد للبحث عن دخل غير مشروع. هناك ارتباط واضح بين الذهاب

إلى المسرح والانغماس في الجنس، ولعل السبب هو أنهما يمثلان ارتياحاً مؤقتاً من العالم العادي. فالماخور والمسرح كانا كلاهما يقدمان انفكاكاً من الأخلاق التقليدية والآداب الاجتماعية. وتحفل مسرحيات شكسبير بالتلميح الجنسي المسيء للسمعة. كان يسعى إلى إرضاء أذواق قسم كبير من الجمهور.

لم يكن للمرض نهاية. أُغلقت المسارح عند انتشار الطاعون لأنها كانت تُعدّ العامل الرئيسي في العدوى. واجتاحت موجات المرض الساري جموع المدينة بأشكال فظيعة. مات أكثر من ١٤ بالمئة من عدد السكان من الطاعون، وأصيب بالعدوى ضعف ذلك العدد. كان يتمّ الربط بين الجنس والمرض. عزا بعضهم الطاعون إلى «خطايا سدومية»(٢)، كما رُبط الطاعون بالرائحة المميزة للمدينة. وهكذا أصبحت لندن متعضيةَ موتٍ إضافة إلى الانحلال. لم يسلم تماماً إلا القليل. كان الموت والقلق جزءاً من الهواء الذي تنفّسه المواطنون. وقبالة صفحة العنوان لأحد أعمال توماس ديكر سنة ١٦٠٦ نقرأ هذا التوضيح: «خطايا لندن السبع المهلكة تقلّها سبع عربات عبر بوابات لندن السبع». وتشير جميع أعمال شكسبير إلى هذه الصورة أو تلك من صور المرض التي لا تحصى، إلى البرداء والحمى، والرُعاش وداء التعرق. وفكرة العدوى ترتبط في مسرحياته بالتنفس ذاته.

كان الفقراء والمتشردون على الدوام جزءاً من حياة لندن. إنهم الظل الذي تلقيه تلك المدينة. وفي هذه الفترة كانوا يشكلون ١٤ بالمئة من عدد السكان. كان هناك عمال فقراء يتعيّشون كحمّالين وكنّاسين وسقاة. وكان هناك «المتسولون المفتولو العضلات» الذين كانوا يُطردون من المدينة بالسوط في أغلب الأحوال، وكان ظهورُهم مرة ثانية أو ثالثة يجلب عليهم عقوبة الموت. وكان الذين لا أسياد لهم يكسبون بعض العيش بالعمل في التجصيص والبناء أو أي عمل مؤقت آخر، وكان هناك معْوزون يعيشون على مقربة من الأبرشية،

و يتسوّلون في الشوارع. وفي «رتشارد الثالث» نجد «متسولي المجاعة» الذي «أنهكتهم الحياة». كان شكسبير مرهف الشعور بهذه الجماعة التي لا تملك شيئاً، وهي تظهر على نحو مناسب تماماً في هوامش مسرحياته، غير أنه لا يوجه أي ذم شديد إلى ظروف العصر مثل كتاب الكراريس وعلماء اللاهوت. إن الظروف الخطرة لأفقر الناس تظهر ظهوراً متقطعاً في «كوريولانس»، مثلاً، ولكن من غير أي تعبير مهمّ سواء عن الرأفة أو الازدراء.

إن وجود هؤلاء المنبوذين الذين لم يكن عندهم ما يمكن أن يفقدوه، وإن وُجد فهو قليل، قد شجّع الجريمة والعنف على نطاق واسع، وقُدّر أن عدد حوادث الاضطراب والشغب الخطرة التي وقعت في المدينة ما بين عامي ١٥٨١ و ١٦٠٢ قد بلغ خمساً وثلاثين حادثة. وقعت أعمال شغب سببها نقص الغذاء،ووقع شغب بين المتدربين والمحامين، وشغب ضد المهاجرين أو «الغرباء.» إن الملك في الجزء الأول من «هنري الرابع» يلوم «المتسوّلين المتقلّبي المزاج» على إحداث هذه «الفوضى المدمرة» لأنهم «جاعوا بعض الوقت». وبالطبع هناك خطر دائم للعنف في مدينة يحمل رجالها عادة خناجر أو سيوفاً رقيقة، والمتدربون سكاكينَ، والنساءُ مخارزَ أو دبابيس طويلة. كانت الخناجر تُحمل عموماً على الورك الأيمن. وانسجاماً مع العادة، كان شكسبير يحمل سيفاً رقيقاً أو عريضاً. كانت قضايا الاعتداء والعنف التي تعرض على نائب العمدة شائعة مثل قضايا السرقة أو رفع الأسعار. وكان هناك عصابات إجرام يصعب تمييزها من عصابات الجنود المسرّحين، وكانت تهدد الاستقرار في مناطق معينة من المدينة من مثل منت Mint قرب البرج، وكلنك في ساوثويرك.

لقد عرف شكسبير هذه المدينة في سياق حياته حق المعرفة. سكن في أوقات مختلفة في بيشوبس جيت، وفي شورديتش، وفي ساوثويرك وفي

بلاكفرايرز ، لم يكن بأي معنى شخصاً مجهولاً. إذ كان يعرفه جداً جيرانه ورعايا كنيسته، ويتعرف إليه بالنظر المواطنون الذين كانوا يحتشدون في المسارح العامة. كان يعرف المكاتب في باحة كنيسة القديس بولس،و بيترنوسر رو، وتحصي أغلفة مسرحياته الصادرة في طبعة quarto (قطع متوسط) نحو ستة عشر مبنى مختلفاً، من لافتة مبنى فوكس قرب بوابة القديس أوستن إلى لافتة مبنى وايت هارت في شارع فليت. وكان يعرف الحانات التي يباع فيها نبيذ Rhenish ونبيذ Gascony، والفنادق التي تقدّم البيرة والجعة. وكان يعرف المطاعم الرخيصة، أو مطاعم الولائم من مثل أوليفانت في ساوثويرك، وماركو لوتشيز في شارع هارت. وعرف البورصة الملكية حيث كانت تقام حفلات موسيقية مجانية مساء كل أحد في الصيف. وعرف الحقول الواقعة شمالي الأسوار، حيث تقام مباريات المصارعة والرماية. وعرف الغابة خارج المدينة،وحين ترتّب في مسرحياته لقاءات في الغابة، كان أكثر جمهوره تخطر له معتزَلات لندن. و تعرّف أيضاً إلى نهر التميز في كل أحواله. كان يعبره باستمرار، وصار أهم وسيلة عنده للتنقل. كان النهر أكثر ضحالة وأعرض مما هو الآن. ولكنه كان يستطيع في هدأة الليل أن يسمع اندفاع المياه بين الضفتين. « ويحك يا رجل، سيفوتك الفيضان. وإذا فاتك، فاتتك الرحلة.» هكذا يتكلم بانثينو في «سيدان من فيرونا». لم يكن شكسبير محتاجاً إلى مخاطبة لندن مباشرة في عمله. فهي المهاد الوعرة لكل أعماله الدرامية.

* * *

الفصل الثالث والعشرون

سأُقبل على دراسة ما أنا أهلٌ له، يا سيدي.

كيف ظهر شكسبير لمعاصريه عند وصوله الأول إلى لندن؟ في «ترويض الشرسة» يغادر لوسينتو مدينة بيزا لكي يغوص في بادوا «منبت الفنون»، ويصل متوقعاً أشياء، و «يسعى إلى إطفاء الظمأ حتى الارتواء.» كان شكسبير الشاب توّاقاً إلى التجربة بكل صورها، ونزعت نفسه إلى «الارتواء» من حياة لندن المتنوعة. ربما سمع في خياله أو أحلامه حديثاً عذباً، وتحدّث مع نبلاء «سيدان من فيرونا». لعل نفسه الطامحة قد وجدت هناك بيئته الصحيحة. كما أنه رغب في أن يختبر نفسه في دفيئة الفكر والدراما. ويبرز طموح الشباب هذا في أكثر السياقات مدعاة للدهشة. يتحدث أنطوني في «أنطوني وكليوبترا» عن الصباح الذي يشبه:

روح الشباب

الذي يعتزم أن يكون ذا شأن.

أكان تواقاً يومئذ إلى الشهرة التي «يسعى إليها الجميع في حيواتهم»، كما يقول ملك نافار في «خيبة سعي المحبين»؟ لقد انتحل الشهرة كثيرون، ولكن شهرة الممثل أو الكاتب المسرحي كانت في ذلك الزمن سلعة قابلة للتلف. لابد أنه شعر، على كل حال، بالقوة الذهنية للمدينة، ومع ذلك خطرت له فكرة بسيطة عن قدره. يمكننا أن نعلّق على طاقة شكسبير العنيفة الكاسحة

وهي تتجلّى في مراحل حياته كلها، وفي مرحلة الشباب لابد أن كبحها كان متعذراً. ويمكننا أن نعلّق أيضاً على مرحه وخلوّ باله. تدرّب على أن يكون ممثلاً ذكياً وحيوياً، ولكن تلك الحيوية كانت أحد مقومات وجوده. تحفل مسرحياته بصور الطيران والفعل السريع، الحركة والخفة. إنه شاعر السرعة والرشاقة. وليست شخصياته من المكتب أو المكتبة، بل من العالم الزاخر بالعمل والنشاط.إنه دراما اللحظة المفاجئة، أو التغير المفاجئ. وإحدى أقوى صوره هي صورة اشتعال البرق الذي «ينطفىء قبل أن تتمكن من القول إنها تبرق» («روميو وجوليت»). وكل الصور التي لا تحصى من الواقع الاجتماعي والطبيعي معاً توحي بأنه كان رجلاً خارق التيقّظ. وعُرف بالإجابة السريعة مثل شخصياته الكوميدية. ذكر جون أوبري الذي أخذ معلوماته من أسرة بيستون المسرحية أن شكسبير قد امتلك «بديهة حاضرة ومبهجة وسلسة جداً»، ثم يخربش أيضاً أنه «كان وسيماً وحسن الهيئة».[١] كان يَتوقَّع من الممثّلين أن يكونوا وساماً وذوي هيئات حسنة باستثناء المتخصصين بالأدوار الكوميدية.

لا يخلو شاب مرموق أو امرأة مرموقة من طاقة، ولكن الكثيرين يزعجهم الارتباك والشعور بالذات، وهذا هو ثمن الشهرة. هناك كثير من الإشارات العابرة في دراما شكسبير إلى تورّد الوجه، والوجوه المحمرّة عندما تخضّب العاطفة الوجه على نحو غير متوقع. و يكاد يكون إدخال هذه التفاصيل عادةً لا يدري بها شكسبير. يشير تشارلز لامب إلى «مراقبة الذات» عند شكسبير. وفي مسرحياته إشارات إلى الخوف من المسرح أيضاً.

وعلّق الجميع على عذوبته وكياسته. ووُصف عدة أوصاف فقيل إنه «مهذب» و «كريم» وعلى الأغلب «دمث». ورغم الإشارات الحاقدة إلى عمله كاتباً عند محامٍ أو معلماً في الريف، فقد اعتُبر عموماً أنه كريم الأصل

و «gentle» - ليس بالمعنى الحديث، أي لطيف ورقيق، بل بالمعنى القديم، أي التحلّي بالخصال والفضائل التي يتميز بها الرجل النبيل. ولسوف يثبت فيما بعد أنه كان كريم الأصل فعلاً.

إن نبالة الأصل تعنى إبداء كياسة طبيعية للأدنى رتبة أو مركزاً، وتواضعاً مرْضياً للمتساوين في المكانة، والاحترام المناسب للأرفع مقاماً. وعبّر برنارد شو تعبيراً مختلفاً عندما حسب أن شكسبير «كان جنتلماناً بالغ التهذيب يختلط بالناس من كل الطبقات»[٢]. لم يكن الناس قد كفّوا بعد عن تداول كتاب «رجل البلاط» للمؤلف الإيطالي كاستليونا، والذي صدرت ترجمته الإنكليزية سنة ١٥٦٠. كان كراسةً عن السلوك المهذب سعى السادة gentlemen جميعاً إلى اقتنائه (بمن فيهم المحامون والتجار الأغنياء). ويتضح من تلميحات عديدة أن شكسبير قد قرأه. وكانت مسرحياته تُقرأ بالفعل كما لو أنها «كتاب يعلّم أدب الحديث». لذلك وصفه معاصروه بأنه «حلو المنطق» و«معسول الكلام». وينصح كاستليونا نفسُه أن من «يصاحب رجالاً ونساء من كل الرتب، [والذي] يتصف باللطف واللباقة، يجب أن يضمر له كلٌّ من يتكلم معه أو حتى يراه مودةّ دائمة»[٣]. هل تأتّى ذلك لشكسبير بالفطرة، أم كان بعض منه حصيلة الميراث والتربية،كما ظنّ معظم الدارسين.

إن هــذه النظرة إلى شخصية شكسبير قد ترسخت على كل حال في وقت مبكر، وذلك عندما وصفه نيكولاس رو في ١٧٠٩ بأنه «رجل طيب، دمث الأخلاق، ولذيذ العشرة»[٤]. وهذا يفاجئ أولئك الرومانسيين الذين يعتقدون أنه شاطرَ ماكبث رعبَه، والملك لير عذابَه. فهو ليس عطيل الغيور، ولا فولستاف الممراح، إلا في لحظة تصورّهما. إن سوفوكليس، مؤلف أبعث المآسي الإغريقية على اليأس، عُرف بأنه كاتب مسرحي مرح. يمكن أن يكون المؤلفون «مختلفين» جداً عن أعمالهم، على الأقل عندما يكونون في

صحبة آخرين - وشكسبير كان على العموم في صحبة، إذ إن العصر لم يكن عصر خصوصية.

ونقل إلينا جون أوبري أيضاً معلومة وهي أن شكسبير كان «طيب المعشر». وكان أنيساً ومرحاً، بحسب شهادةٍ معاصرة. كان بلا شك ودوداً وصاحب دعابة. ويتناول كثير من الشهادات الباقية نكاته المباغتة، وهيمنة ذكائه الميّال إلى التهكم.كان يبدي فكاهة ماكرة متواصلة مثل حياة متدفقة. وفي رسالة كتبها الشاعر ييتس إلى ابنه في ١٩٢٢، أسرّ إليه ملاحظة عميقة. قال: «أراهن أن شكسبير الدمث لم يكن معروفاً بالوقار، وأعتقد أنه يقف في مسرحياته بالمرصاد للمتصفين بالوقار وكأنه لم يحبهم»[٥].

لم يبرز شكسبير كرجل غريب الأطوار أو غير عادي، ويبدو أن معاصريه قد شعروا بالمساواة معه. لقد دخل بلا عناء أجواء اهتماماتهم ونشاطاتهم، وبذلك المعنى كان يتحلّى بالطيبة والود. إن عادية الرجال والنساء غير العاديين هي أحد المحرمات الكبرى الأخيرة في كتابة السِيَر، فلا يليق بنا أن نصرح بأن الحياة في سن التاسعة عشرة والعشرين، مهما كانت عظيمة ومسحورة، فهي حياة بسيطة وغير مثيرة، وليست متميزة عن أي حياة أخرى. ولكن لابد من أن نصرح أيضاً أن أكبر كاتب، أو رجل دولة، أو فيلسوف لن يكون سلوكه وحديثه في الغالب إلا عاديين ويمكن التنبؤ بهما. فما يفرّق بين جمهور البشر ليس بالكثير، لولا بعض الأعمال والإنتاجات الفردية. وهذه الحقيقة يجسّدها شكسبير على ما يبدو.

لذلك يعود معاصرو شكسبير من صحبته من غير أن يشعروا باكتساح شخصيته لهم. أكانوا يتوقعون أن يروي انتصاراته الجنسية أو يعلق على كتّاب آخرين؟ أكانوا يتوقعون أن يسكر لكي ينقع طاقته العنيفة؟ تحدث بن جونسون عن «طبيعته الطليقة المنفتحة»، مردداً وصفَ إياغو لعطيل.

والانفتاح قد يعنى التقبلَ والشفافية، ولكن قد يعني التلقّي أيضاً، مثل الفم المفتوح. ولعل لطفه لم يكن على هذه الدرجة من الوضوح أثناء ممارسة المهنة. وكثيراً ما أُشير إلى أنه لم ينخرط في نزاعات كتّاب المرحلة المشاكسين. ويبدو على العموم أنه ابتعد عن الصراع والسجال العامين، إذ كان مضيعة للوقت والجهد. ولكنه قلّد أساليب معاصريه تقليداً ساخراً في مسرحياته، ورسم صوراً كاريكاتورية لهم كما في شخصية موث. من السهل أن نبالغ في اتزان شكسبير وعدم تحيزه. ربما كان عازماً عن الجدال في حياته العامة، وكارهاً للخلاف من أي نوع، ولكنه ربما كان جاداً وصارماً في حياته الخاصة.

خُصص كثير من التنظير لمزاياه «الأنْثوية» ولاسيما إشفاقه وحساسيته غير العاديين، ولكن ما أكثر الذين عرفوا بالملاينة في تعاطفهم ومراعاتهم مشاعر الآخرين، وهذه صفة لا تقتصر عن جنس دون آخر. فليس ما اتصف به من «نعومة» هو ما جعله يتجنب النزاعات والخلافات، بل لأنه كان قادراً على أن يرى أي جدال من جميع وجوهه. لقد قيل مرة عن هنري جيمز إن ذهنه كان من الحدة بحيث لا تستطيع أية فكرة أن تنتهكه، ويمكننا أن نقول عن تعاطف شكسبير إنه كان من الرهافة بحيث لا يمكن أن يؤذيه أي اعتقاد.

ولكن ما الذي كان يجري عندما يترك صحبة الآخرين؟ إن في الناس المتميزين قوة باطنة تدفعهم دوماً إلى الأمام. ولقد كان شكسبير ثابت العزم، ومفعماً بالحيوية. فأنت لا تكتب ستاً وثلاثين مسرحية في أقل من خمس وعشرين سنة من غير أن يدفعك دافع. وهكذا واجه معاصروه عند وصوله الأول إلى لندن شاباً طموحاً جداً. كان مستعداً للتنافس مع معاصريه الأكثر تعليماً، من مارلو و شابمان إلى غرين وليلي. إنه يشبه من بعض النواحي مغامري مرحلة إليزابيث في مجالات أخرى، إذ اتفق أن تمكن من الدراما

المعاصرة بكل أشكالها. والنجاح في المجتمع الإليزابيثي كان يقتضي السرعة، والفطنة، وشدة العزيمة. يمكننا أن نفترض أنه لم يكن مفرط العاطفة. فالشباب في مسرحياته المبكرة يلفتون النظر بما يتصفون به من دعابة وحيوية تدلان على تأكيد الذات تقريباً، فالشكوك الباطنة لا تقلقهم. كان شكسبير نفسه على يقين من قيمته. فأحد مواضيع قصائده، مثلاً، هو التوقع الصريح بأن شعره سوف يُقرأ في الأزمنة القادمة. ولكن من الصعب أن نعتقد أنه كان متحرراً من الصراع الداخلي، فمسرحياته قد قامت على هذا الصراع. وهو قد ترك خلفه زوجة وأولاداً، ومسرحياته حافلة بصور الفقدان، والنفي، وانقسام الذات. كان يرغب في التمثيل حتى على حساب سمعته كشاعر، وإذا قرأنا في قصائده سيرةً ذاتية وجدناها مصطبغة بالتأمل الكئيب وحتى بالاشمئزاز من الذات.

ولكنه كان عملياً للغاية أيضاً، وإلا لما استطاع أن يكتب، وأن يمثّل، وأن يساعد في «إخراج» مسرحيات أعجبت جميع الناس. ومن الملاحظات العادية هي أن «العبقري» في مجال يمكن أن يكون فائق القدرة في مجال آخر من مجالات الحياة. كان الفنان تيرنر تاجر فضيّات، ورجل الدولة والمؤلف توماس مور محامياً جيداً، وشوسر دبلوماسياً بارعاً. وكان شكسبير ماهراً، إن لم نقل عمليّاً، في شؤون المال. واشتهر بين مواطنيه بأنه مرابٍ. فلقد اشترى أملاكاً وأعشاراً، وضارب بالحبوب والشعير المعدّ للجعة في أوقات المجاعة. ووصيته وثيقة يبرز فيها الطابع العمليّ وانعدام العاطفة. ولما أدركته الوفاة كان قد أصبح رجلاً غنياً جداً.

* * *

الفصل الرابع والعشرون

لن أتوانى عن أداء دوري في موكب الحظوظ

حين وصل شكسبير إلى لندن أول مرة، كان يوجد أنزال لا تحصى للإقامة فيها. كان نُزُل Bell (الجرس) في شارع كارتر لين على مقربة من كاتدرائية القديس بولس، هو الذي يقيم فيه القادمون من ستراتفورد من مثل وليام غريناوي، ولكن المرجح أيضاً هو أنه أقام مع واحد من أبناء بلدته الذين فاتحوه في ذلك سلفاً. وربما كتب له أشخاص من أسرة كويني أو سادلر رسائل تقديم لاصدقاء أو أقرباء في المدينة. كان بارثولوميو كويني، مثلاً،صانع أقمشة ثريّاً مستقرّاً في العاصمة. ومن الممكن أيضاً أنه أقام مع صديقه رتشارد فيلد. ولكن فيلد لم يكن أنهى تدربه بعد، وربما لم يكن قادراً على توفير سكن مناسب له.

كان عمله الأول في المسرح، ولكن لا نعرف بأي صفة. يقول أقدم كتّاب سيرته إنه «عُرف أول ما عُرف في دار التمثيل... وفي أدنى الدرجات»[١]. و فُسّر هذا تفسيرات متباينة بأنه يعني أنه صار ملقّناً أو منادياً على الممثلين، أو بوّاباً، أو منقّحاً لمسرحيات أشخاص آخرين. ويمكن أن يعني ذلك أنه بدأ ممثلاً قليل الخبرة،أو «أجيراً.» وهذا ما تناقلته ستراتفورد ذاتها. يسجل زائر للبلدة في ١٦٩٣ أن «الكاتب الذي أرشدني إلى هذه الكنيسة

كان فوق الثمانين من العمر»، وهذا الشيخ تذكّر كيف مضى شكسبير الشاب إلى لندن، و «هناك قُبل في دار التمثيل كخادم»[٢].

وقال أحد أحفاد شقيقة شكسبير: «إن شكسبير مدين بارتقائه في الحياة، وإدخاله إلى المسرح، للسهر بالمصادفة على حصان سيد عند باب المسرح عند وصوله الأول إلى لندن، وأدّى ظهوره إلى استفسار ثم إلى رعاية»[٣]. ولو صحّ ذلك لكان جيداً جداً. غير أن اللحم أضيف إلى هذه العظام في القرن الثامن عشر، والمضيف هو صموئيل جونسون الذي أعاد القصة، وهي أن شكسبير الشاب كسب عيشه من حراسة جياد رعاة المسرح. وأفادنا جونسون معلومة في «مسرحيات وليام شكسبير» الذي صدر في ١٧٦٥، وهي أن كثيراً من مثل هؤلاء الرعاة «كانوا يأتون على الخيل إلى المسرح»، ولما وصل شكسبير إلى لندن «كانت حيلته الأولى هي الانتظار عند باب دار التمثيل، وحراسة خيلِ من ليس معهم خدم حتى تكون جاهزة بعد الأداء، وفي هذه المهمة صار يلفت الانتباه بما يبديه في رعاية واستعداد، ولم يمضِ وقت طويل حتى صار كل واحد ينادي ويل شكسبير،وهو يترجل»[٤]. صحيح أن ركوب الخيل كان أفضل طريقة لارتياد أقدم مسرحيْن، وهما مسرح Theatre (المسرح) ومسرح Curtain (الستار)، ولكن الدليل الواقعي الوحيد على هذا الزعم هو أن شكسبير كان يعرف كثيراً بالفعل عن الخيول، إذ كان باستطاعته أن يميّز المنسوب منها إلى نابولي من المنسوب إلى إسبانيا، بل كان يعرف مفردات زريبة الخيل العامية. ونظراً إلى أن الخيل كانت وسيلة النقل الرئيسية، فإن تلك المعرفة كانت على كل حال شائعة بين الناس. والأسباب الأخرى لاهتمام شكسبير بالفروسية هي أنها كانت من مقوّمات سلوك السادة، ولاسيما النبلاء.

إن نفوذ صموئيل جونسون ليس بأي حال من الأحوال كافياً لتغيير رأي معلّقين آخرين. فالباحث والناشر الشكسبيري إدموند مالون قال: «يوجد مأثور

مسرحي مؤدّاه أن مهمة شكسبير الأولى في المسرح كانت المناداة على الممثلين أو مرافقة الملقّن، أي إشعار الممثلين بالتأهب للدخول»[٥].

ولا داعي إلى الافتراض أن «المنادي على الممثّلين»، إن وجد مثل هذا العمل، أو حارس الجياد، كان سيترقّى من تلقاء ذاته في حرفة المسرح. إن الحس السليم يوحي إلينا بأنه استؤجر كممثل، وبرز في السجل العام بهذه الصفة. وفي ذلك الوقت كان التمثيل حرفة، و«التدرب» غير الرسمي عليها أمراً معتاداً. ومن المؤكد أنها كانت تتطلب تدرباً محدّداً ومركّزاً على التصرف، والبراعة الصوتية، إضافة إلى المبارزة، والتذكر، والرقص. وفرقة الملكة وفرقة اللورد سترينج هي على رأس الفرق المرشحة لنيل شرف تشغيله أول مرة. وكما لاحظنا، فإن بعض أقدم نسخ مسرحياته كانت تملكها فرقة الملكة، ومن المرجح أنه انضم إليها مدة محدودة من الزمن. على أي حال، ربما كان يبحث عن أفضل الفرص الممكنة، فتنقّل من فرقة إلى أخرى. وثمة دليل على أنه انضم إلى فرقة اللورد سترينج، وربما حدث هذا منذ عام ١٥٨٨. وهذه الفرقة مثّلت بعض الأعمال التي أنجزها في شبابه، وهي قد تأسست في لانكشير، ويمكننا أن نتكهن أن ممثلين قد استخدموه بعد أن عرفوه وأدركوا قدراته.

كان اللورد سترينج ــ فرديناد ستانلي وإيرل ديربي الخامس ــ أحد أغنى النبلاء الإنكليز وأكثرهم نفوذاً. وكان إيرلات ديربي من آل ستانلي قد وطّدوا سلطتهم في إقليم لانكشير. والملك هنري الثامن الذي كانت تربطه باللورد سترينج صلة قرابة، بنى قصره في ريشموند على طراز قلعة ستانلي في لاثوم. كان لدى اللورد سترينج بلاطه الخاص، وحاشيته الخاصة، وفرقة ممثلين خاصة طبعاً. كان معروفاً أنه مولع بالدراما، وأنه شاهد آخر عرض لسلسلة مسرحيات الأسرار في شيستر. ومع أن تقديم هذه المسرحيات الدينية

قد حظرها قانون رسمي نظراً إلى أنها قريبة جداً من الطقوس المسرحية للإيمان القديم، فإن عمدة شيستر قد أمر في ١٥٧٧ أن تُعرض للنبلاء عرضاً خاصاً «عند نُصُب الصليب»(٦)، وهذا يدلّ على صلة اللورد سترينج بالإيمان القديم، ويوحي أيضاً بأن الدراما لم تكن بالنسبة إليه مجرد ألعاب بهلوانية. ولا شك في أن فرقته الخاصة من الممثلين كانت مشغولة إلى حد بعيد بالأداء في منازل آل ستانلي الغنية الفخمة في لانكشير، حيث يُرجّح أن شكسبير الشاب، العامل مع آل هوتون أو آل هيسكث، قد التقى أعضاءها.

كان اللورد سترينج أكبر من شكسبير بخمس سنوات فقط، وكان قد اشتهر منذ سن مبكرة نسبياً بالتعلم والاهتمامات الفنية، وفي قصيدة «عودة كولن كلاوت» التي يُذكر فيها شكسبير نفسه، يشير إدموند سبنسر إلى رعاية اللورد سترينج الكريمة، وقدراته الفطرية:

كان يفعل أمرين مختلفين

يدعو الناس بالبوق وينفق المال

ويغنّي أيضاً غناء بالغ الإتقان.

وليس بالمستبعد أبداً أن يكون قد اكتشف مواهب شكسبيرالشاب الفائقة.

وارتبط اللورد سترينج أيضاً بجماعة من النبلاء والعلماء الذين أصبحوا معروفين باسم «مدرسة الليل». كانت هذه الجماعة تلتقي في منزل السيد والتر رالي في لندن، منزل دورهام، ومن بين أعضائها كان السيد رالي نفسه، إيرل نورثمبرلاند، وجورج شابمان، وجورج بيل، وتوماس هريوت، وجون دي، وربما كريستوفر مارلو. وهذه الجماعة السرية من المخططين والمنظرين كانت تناقش فلسفة الشك والرياضيات، والكيمياء، والملاحة البحرية. ومع أن أعضاءها قد اتهموا بالتجديف والإلحاد، فإنهم كانوا في واقع الأمر جزءاً من الروح المتأملة المغامرة للمرحلة التي اعتُبرت فيها الرياضيات ودراسة الأشياء الخفيّة وجهين

للتصميم العظيم ذاته. ولعل شكسبير يلمّح إليهم في «خيبة سعي المحبين»، المسرحية التي كُتبت كحفلة «في منزل»، ومع أنه لم يكن عضواً في «مدرسة الليل»، فقد اطلع على أهدافها.

كان اللورد سترينج معاصراً في أوكسفورد للكاتب المسرحي الذكي والمبكر النضج جون ليلي، وقد عدّد من بين معارفه من يمكن أن نسميهم «مجموعة» مسرحية. ادعى كريستوفر مارلو أنه «معروف تماماً» عنده(٧). ويمكن تصديق ذلك، بما أن فرقة اللورد سترينج قد مثّلت مسرحيتي مارلو «يهوديّ مالطا» و «مجزرة في باريس». وأثنى توماس ناش على اللورد سترينج في «بيرس المفلس» فقال: «هذا السيد المشهور الذي أدين له بعظيم محبتي واحترامي.» وكان سترينج يعرف أيضاً توماس كيد الذي كانت مسرحيته «المأساة الإسبانية» جزءاً من ذخيرة ممثليه. وبما أن نسخ مسرحيات شكسبير قد أصبحت جزءاً من تلك الذخيرة، يمكننا أن نستنتج باطمئنان أن علاقةً ما كانت قائمة بين هؤلاء الكتاب المسرحيين. وأن يكون شكسبير قد مثّل في «يهوديّ مالطا» و «المأساة الإسبانية» أمر يبدو محتملاً. لقد كان واحداً من المجموعة ذاتها.

وربما كان من مصادفات التاريخ الثقافي أن تبرز في الفترة ذاتها هذه الكوكبة من الشبان، وتكرّس جهدها للمهنة الجديدة نفسها. إن هذا التفجر المفاجئ للتفتح والإنجاز العظيم تماثله تفجرات أخرى ــ بين الشعراء الإنكليز، مثلاً، في أواخر القرن الرابع عشر، وأواخر القرن الثامن عشر. إن شكسبير يقف في المخيلة الشعبية وحيداً ومنيعاً بين معاصريه ــ يقف هادئاً، دمثاً، متواضعاً، وربما منعزلاً بعض الشيء. ولكن هل المخيلة الشعبية صحيحة تماماً؟ سوف نبدأ، بدلاً من ذلك، بالنظر إليه على أنه جزء من عالم متنافس وقلق، حيث كان غصن الغار يكافأ به الأدهى، والأكثر حيوية ومثابرة.

اعتبرسترينج أيضاً كاثوليكياً، أو كاثوليكياً سرياً، وانتشرت حوله شبكة الريبة والتجسس، والتآمر. وفي ١٥٩٣، سلّمه رتشارد هيسكث رسالة، وكان حينئذ إيرل ديربي، يُطلب فيها منه أن يقود مؤامرة ضد الملكة، فما كان من سترينج إلا أن سلّم هيسكث إلى السلطات، ولكنه مات فجأة في السنة التالية. وعزا الناس موته المفاجئ إلى السحر أو التسمم، أهناك ما يحمل على العجب إن ابتعد شكسبير عن الجماعات المنشقّة والنزاعات؟

* * *



الفصل الخامس والعشرون

كما في المسرح حيث يزعقون ويشيرون

أصدر البرلمان في ١٥٧٢ قرارين كان لهما تأثير ملموس في مكانة الممثلين. حدد الأول الذي صدر في كانون الثاني عدد الأتباع الذين يمكن أن يبقهم النبيل في خدمته. وكان ذلك وسيلة أمِلَت إليزابيث ومستشاروها أن يكبحوا بها نفوذ اللوردات الأقوياء أكثر مما ينبغي، ولكنه كان له أثر على بعض فرق التمثيل التي حُرمت رعاية النبلاء. لذلك كتب جيمز بيربج إلى إيرل ليستر طالباً منه أن يعيد تأكيد رعايته لممثليه.

والإلحاح في الطلب أوضحه القرار الثاني الذي أصدره البرلمان في ١٥٧٢، والذي حدد الظروف التي توجب «معاقبة المشرّدين»، وكان من بين أولئك المشردين «جميع المبارزين، وحراس الدببة، والممثلين العاديين في الفصول الإضافية، والمغنين الجوّالين الذي لا ينتسبون إلى أي بارون في المملكة، أو إلى أي شخصية أخرى رفيعة المنزلة»[١]. فإن لم تكن تابعاً لسيد عظيم، فمن الممكن أن تضرب بالسوط، أو تثقب أذنك بالحديد المحمّى. هي ذي الظروف التي أنشأت عالم الممثلين الجديد الذي دخله شكسبير. وأرغمت الضرورة الممثلين على الانضواء إلى بعض أرباب العمل أو الرعاة المستقرّين، كما بحثوا عن أماكن إقامة ثابتة ومستقرة تمكنهم من الأداء في لندن. كان ذلك سبيلاً إلى كسب الاحترام، وتحاشي العقاب القانوني. لم تكن

الخطة ناجحة تماماً ــ كان يتكرر جرّ الممثلين والكتاب المسرحيين إلى التحقيق، أو إيداعهم في السجن ــ ولكن إذا نظرنا إليها الآن لرأيناها خطوة أولى نحو خلق العالم المسرحي في لندن، ونشوء الحي الراقي West End (الطرف الغربي).

كان في لندن عدة مواقع للأداء المسرحي عندما وصل شكسبير إليها. وأقدم هذه المواقع كانت الأنزال، أو بالأحرى غرفاً كبيرة داخل الأنزال كانت تستخدم في حالات أخرى للاجتماعات واللقاءات. وثمة اعتقاد أن باحات الأنزال التي تحيط بها شُرف مسقوفة كانت أولى المسارح العامة، ولكن قليلاً من التفكير يكشف لنا أن هذا التنظيم غير عملي. كانت باحات الأنزال أماكن ينزل بها المسافرون، وتُربط الخيول، وتسلّم المؤن، أي أماكن للدخول والخروج العامين. وهذه الحالة ليست بالحالة المثالية للأداء المسرحي. والاستثناء الوحيد حدث في نُزُل من مثل نُزُل Black Bull (الثور الأسود)، حيث وجدت باحة أخرى يصلها بالباحة الخلفية ممشى مسقوف.

لا بد أن أماكن كثيرة للتمثيل قد وُجدت، ولكن ما دُوّن للأجيال التالية قليل. كان نُزُل Cross Keys يقع في شارع جريس تشيرش، حيث كانت تمثل فرقة اللورد سترينج، وBell (الجرس) يقع في الشارع ذاته، وكان Bel-savage يقوم على لودجيت هيل، و Bull (الثور) في شارع بيشوبس جيت، و Boar's Head (رأس الخنزير) على الجانب الشمالي من شارع وايت شابل وراء ألدجيت. وليس واضحاً إلى أي حد كانت هذه المباني أشبه بالمسارح منها بالأنزال. وإذا أخذنا بالاعتبار تواصل الحياة اللندنية، بدت لنا أقرب إلى «صالونات الموسيقا» أو «مسارح المنوعات» في مطلع القرن التاسع عشر، حيث كان يقدم الشراب أو «المال السائل» للزبائن. ونحن نخطئ بالتأكيد إذا اعتقدنا أنها أنزال تقدم المسرحيات كترفيه إضافي. فلقد خُصص على أرض

Boar's Head، مثلاً، موقع دائم للتمثيل، وبالنسبة إلى فرقة إيرل وورستر، فإن «الدار المسماة Bores Head هي المكان الذي استخدمته للتمثيل خصوصاً»(٢). واستخدمت أقدم الفرق للتمثيل ألواحاً خشبية تُلقى على براميل بيرة مثبتة بالحبال. وعملت الفرق الكبرى في الأنزال، ووصف أحد المعاصرين «المخطوطيْن النثرييْن اللذين مُثِّلا في Bel-savage، حيث لا تلقى كلمة غير ظريفة، ولا سطر بلا زبدة، ولا سطر وُضع عبثاً»(٣). هي ذي على وجه التحديد الأمكنة التي تعلّم فيها شكسبير المهنة من مصدرها الأصلي.

ومع ذلك كان في لندن، عند وصول شكسبير إليها، أربعة مبانٍ كبرى على الأقل بُنيت كمنتجعات عامة للترفيه أخذ فيها المسرح موقعه مع المصارعة وتعذيب الدببة. وأول مبنى مسجل في وثائق لندن هو مبنى Red Lion (الأسد الأحمر) في مايل إند، وقد أقامه المواطن والبقّال جون برين في ١٥٦٧ كمضاربة مالية. وبما أنه كان شقيق زوجة جيمز بيربج، فلربما كان للأسرة اهتمام بالاستفادة من مختلف أشكال الترفية العام. لقد بدأ جيمز بيربج عمله بالتمثيل، ولكنه أصبح، حين تغيرت ظروف الحياة في المدينة، مقاولاً مسرحياً ذائع الصيت، ووالداً للممثل الشهير الذي أدى كثيراً من أهم أدوار شكسبير. كان جيمز من رجال الأعمال البارعين الذين يبدو أنهم استشعروا حركة الزمن.

إن نمو المدينة، وازدياد الإقبال على الترفيه المديني، قد قدَّما فرصة لكل من برين و بيربج. ومع أن The Red Lion يوحي بأنه نُزُل، إلا أنه في الواقع كان مسرحاً ملحقاً بمنزل قديم في مزرعة. كان طول منصته ٤٠ قدماً، وعرضها ٣٠ قدماً، وكان في المنصة باب مسحور للمؤثرات الخاصة، وفوقها «برج خشبي» للصعود والنزول. ويوحي تماسك تصميم هذا المسرح بأنه أُسس على نماذج سابقة، وبالتالي لم يكن الأول من نوعه. ومما يُطرح أحياناً هو أن الدراما قبل شكسبير كانت تتسم بالفظاظة والبدائية، ومجهزة

بالخناجر الخشبية وأوعية دم. ولكنها ليس كذلك بالضرورة. وبالطبع كان لابد من وجود تفاهات كثيرة، كما كان الحال دائماً ــ والمسرحيات التافهة كانت تسمّى بالعامية Balductum ــ ولكن من غير الحكمة أن نغضّ من شأن البراعة وحدة الذهن اللتين اتصف بهما قدامى الممثلين وكتاب المسرح. فلا تقدم ولا تطور في الأمور المسرحية ــ إن مسرح القرن التاسع عشر أسوأ من المسرح في القرن السادس عشر ــ والمسرحيات المفقودة الآن كانت بلا شك من النوع الممتاز.

وأعقب إنشاء The Red Lion مغامرة مشتركة بين جون برين وجيمز بيربج. فلقد عثرا على بقعة خارج أسوار المدينة، في شوريدتش، وفي ١٥٧٦، أقاما هناك مبنى عاماً عرف باسم Theatre (مسرح). تعمدا اختيار الاسم من الكلمة اللاتينية Theatrum، وربما أمِلاَ أن تزيد الدلالة الكلاسيكية من مكانة مشروعهما، ولم يتوقعا أن تتخذ الكلمة معنى عاماً في نظر القانون. كان هذا المبنى كبيراً يسع نحو خمسمئة شخص يجلسون في ثلاثة مستويات من الشُرَف المحيطة بالباحة المكشوفة. كانت الباحة تُستخدم أيضاً من الجمهور، والمنصة قائمة على جانب واحد. وكان لهذه المنصة الثابتة سقف تدعمه أعمدة، و«حجرة للبس» في المؤخرة تستخدم للخروج والدخول وتغيير الملابس. وبكلمات أخرى، فإن هذا المبنى أشْبهَ الشكلَ العام للمسارح العامة التي أُنشئت فيما بعد. وقد أصبح الخلفية الأساسية لمسرحيات شكسبير. ويوحي تماسك تصميمه مرة أخرى، على كل حال، أنه أقيم على شاكلة مسارح دارسة. كان بنياناً كثير الأضلاع، ومكسواً بالجص الأسود والأبيض، وله سقف من القرميد، ومدخل رئيسي، ودرجان من الخارج يفضيان إلى مختلف المستويات.

أُقيم في أرض كانت تدعى قديماً Halliwell أو Holy well (بئر مقدسة) نسبة إلى بئر مقدسة داخل دير مجاور للراهبات. ومازال أحد شوارع لندن يحتفظ

بالاسم ذاته إلى يومنا هذا. والاسم يشير إلى تداعٍ مثير للاهتمام، بما أن مواقع أخرى للتمثيل قد ارتفعت إلى جانب آبار مقدسة. فلقد مُثّلت مسرحيات المعجزات الأولى في لندن في كلاركنْويل على مقربة من clerks´ well (بئر الكهان)، مثلاً، وأقيم مسرح Sadlers wells إلى جانب بئر شافية من الأمراض تحمل الاسم ذاته. وهذا التداعي للمعاني لم يُدرس كما ينبغي، إلا أنه يوحي بأن المسرح مازال يُنظر إليه على أنه نشاط مقدس أو طقسي، بالمعنى السامي للكلمة.

بُني المسرح ذاته في موقع الدير، وبالتحديد غربي رواقه القديم. كان قريباً من بركة ماء للخيل، ومخزن غلال كبير. كان يحدّه من الناحية الجنوبية والغربية حقول فنزبري وأرض مكشوفة، ويتاخمه من الشرق شارع شوريدتش، ومن الشمال حدائق خاصة. كان يفصله عن الحقول خندقٌ وسورٌ، وفي السور فتحة تتيح للمواطنين أن يأتوا إلى دار التمثيل مشاة أو راكبين. وبعد مضيّ أعوام على إقامة المسرح سأل واعظ: «ألا يأتي في الحال إلى هنا آلاف الناس، ويتجمهرون حتى يمتلئ المكان بهم، إذا سمعوا نغمة بوق تدعوهم إلى مشاهدة مسرحية قذرة؟[٤]» كان الناس إذاً يجتمعون عند سماع نفخة بوق. وهذه الحالة يتمّ تصويرها وكأنها ظاهرة جديدة إلى حد ما، أي أن جمهور المدينة يخرج بالقوة بحثاً عن الترفيه. وروى رتشارد تارلتون في «أخبار تارلتون من المطهر» كيف: «قصدتُ المسرح لأشاهد مسرحية، ولما وصلت، وجدت جمعاً كبيراً من الناس الراكبين هواهم، فرأيت أن من الأفضل أن أسير وحدي في الحقول من أن أدخل نفسي وسط هذا الزحام.» ونام في موضع قريب، في هوكستون، ولما أفاق «رأيت ذلك الجمع الكبير من الناس يسير عبر الحقول، فأدركت أن المسرحية قد انتهت»[٥].

وحيث تكون الحشود، تكون المشاجرات وأعمال الشغب. وبعد مضيّ أربعة أعوام على بناء المسرح، اتُهم برين وبيربج بإحداث «اضطرابات

تؤدي إلى خرق الأمن» كنتيجة لتقديم «مسرحيات وقطع موسيقية[٦]». وحدث في ١٥٨٤ شغب خطير انخرط فيه السادة والمتدربون. وتشير وثائق تلك الفترة باستمرار إلى «الفئة الحقيرة من الناس»، «حثالة الأشرار والآثمين»، «المغنّين الجوّالين والمشرّدين»[٧] الذين يترددون إلى المسرح.

ما الذي كان يُعرض للترفيه هناك؟ كان يُعرض «مسرحيات ومبارزات، وتعذيب دببة، ومشاهد فاحشة». ومن بين المسرحيات كانت «ابنة الحداد» و«مؤامرة كاتلين» و«تاريخ قيصر وبومبي» و«مسرحية المسرحيات». كان هناك فرصة للمشاهد المسلية والميلودراما إضافة إلى الشجار والبذاءة. ذُكرت «أغنية فاحشة لخادمة كنت kent، وخطبة قصيرة فظة للوغد الجديد اللابس لباس امرأة»[٨]. إن هذه البيئة كانت بيئة بعض أبكر مسرحيات شكسبير أيضاً. ثمة تلميح إلى «زيارة الشبح الذي يطلق صرخات بائسة في المسرح مثل زوجة ناظر الخيل في النُزُل: انتقمْ، يا هملت!» وكتب الكاتب بارنابي ريتش عن «أحد الشياطين في 'الدكتور فاوستوس' عندما تصدّع المسرح القديم وأفزع النظارة»[٩]. لقد كان شكسبير ومارلو يقفان على الأرض ذاتها مع المبارزين ومعذبي الدببة. كان عليهم أن يضاهياهم.

كانت مخاطرة برين وبيربج تجارية، وكانت ناجحة للغاية بحيث أنه بعد مضيّ عام على افتتاح مسرحهما، بنى لندني آخر هو هنري لينهام داراً جديدة للتمثيل على بعد نحو مئة ياردة. أُعطيَ هذا المسرح اسم Curtain ـــ لم يُقصد به أي ستار مسرحي، فالستار لم يوجد في ذلك الوقت، بل جدار على أرضه يريح قليلاً من الريح والطقس السيئ. بُني على طراز مسرح Theatre ذاته، مع ثلاث صفوف من الشُرَف المحيطة بالباحة المكشوفة، وسقالة مرتفعة كمنصة. كتب أحد الزوار الأجانب أن الوقوف في الباحة يكلّف بنساً، والجلوس في الشرفة بنساً آخر، وثلاث بنسات للجلوس في المقاعد المريحة مع وسائد. وثمة صورة

منقوشة ترجع إلى تلك المرحلة تدعى «منظر لندن من الشمال» تظهر المسرحيْن كليهما ترفرف على سطحيْهما الأعلام، وتحدّهما من الجنوب حقول، ومن الشرق مساكن ومخازن غلال متقاربة مسقوفة بالقش. تلك هي ضواحي شوريدتش، حيث سيقيم شكسبير.

وما لبث مسرحا Curtain و Theatre أن توقفا عن التنافس، وتوصلا إلى تنظيم المشاركة في الأرباح، وبحسب هذا التنظيم، أصبح مسرح Curtain «متنفَّساً»، أو مقرّاً آخر للفرق المسرحية. ومع وجود داريْن للتمثيل، اكتسب حي شوريدتش سمعة جديدة كمكان للانتجاع والترفيه على نطاق أوسع وأكثر بهرجة من أي قسم آخر من لندن. كان مركزاً للتجارة العابرة من كل نوع ــ لبيع الطعام والبيرة، والحلي والإعلانات الخاصة بالمسرح ــ وموقعاً للحانات والمواخير، وأرضاً تقام عليها المعارض وسوقاً، وبالتالي لا يشبه أي شيء آخر، وكان بلا شك لا يرضي مطلقاً سكان المنطقة القدماء.

كان المسرحان مزخرفين ومذهّبين، فالعمودان الخشبيان على المنصة كانا مطليّان على نحو يظهرهما كالذهب والرخام، ورُوعي في تصميم جميع التجهيزات أن تظهر مبهرجة ومزوّقة قدر الإمكان. وكان فيهما جدران مطليّة، ومنحوتات، ونسخ جصية من بعض النماذج. كان من المهم أن يكون لمسرح Theatre مظهر قديم خلاب، بما أنه سُمّي باسم نماذجه الكلاسيكية المزعومة. وحين يحاول توماس ناش وصف دار المآدب الرومانية في «المسافر السيئ الحظ». يقول إنها «بنيت بالرخام الأخضر من جميع الجوانب، مثل المسرح من الخارج». ومن هذه الناحية، فإن دور التمثيل في القرن السادس عشر كانت قريبة في جوهر الأمر من مسارح المنوعات في أواخر القرن التاسع عشر، أو من دور السينما في مطلع القرن العشرين. إن فناً شعبياً قد تطلّب بيئة جديدة مغرية. هي ذي الظروف التي مُثِّلت فيها بعض مسرحيات شكسبير. إن «روميو

وجولييت» قد «نالت التصفيق في مسرح Curtain»[١٠]، وعندما يُشار في مقدمة «هنري الخامس» إلى هذه الـــ «O الخشبية»، فإن المقصود هو مسرح Curtain. وكثيراً ما طُرح أن شكسبير نفسه قد أدّى مقدمة «هنري الخامس»، وهكذا يمكننا أن نضعه على خشبة هذا المسرح التي كان يُسمع لها صرير.

وكان جنوبي النهر دارُ تمثيل قديمة واحدة على الأقل، على الطريق الآتية من شارع ساوثويرك العام عبر حقول سان جورج. ولقد أُنشئت في ١٥٧٥ أو ١٥٧٦، ولا يعرفها المؤرخون إلا بأنها دار التمثيل الكائنة في نيوينجتن بتس، وهو اسم المكان الذي بُنيت فيه. ولا يبدو أنها لقيت نجاحاً مثل مسرحيْ Theatre و Curtain في الشمال. ومع ذلك فقد كانت مسكن فرقة إيرل واريك طيلة أربع سنوات بدءاً من ١٥٧٦، وبعد ذلك أُجّرت لفرقة إيرل أوكسفورد.

وحتى حين كان شكسبير يشقّ طريقه في لندن. كان يُبنى مسرح جديد يدعى Rose (الوردة) على الضفة الجنوبية للنهر بالقرب من باريس جاردن (حديقة باريس). بدا أن ذلك بشيراً بأوقات ينعم فيها التمثيل والممثلون بالنجاح والشهرة، والمسرح هذا نفسه كان يموّله ويديره واحد من صنف جديد من المقاولين المسرحيين، وهو فيليب هنزلو الذي أدّى دوراً كبيراً في تاريخ الثقافة الإليزابيثية، ومردّ ذلك جزئياً إلى بقاء يومياته أو سجلات مبالغه المدفوعة. فكما جرت العادة تماماً في القرن السادس عشر، فإن الحساب الجاف للمبالغ المستلمة والمدفوعة تقاطعه ملاحظات عن الرُقى السحرية وأمور التنجيم. كان تاجراً ومنظّراً في التجارة، وكان في الثانية والثلاثين فقط عند بناء مسرح Rose. وقد يبدو أن المسرح الإليزابيثي كان خطة الشاب وفرصته، ولاسيما أن متوسط العمر المتوقع كان أربعين عاماً. كان هنزلو صاحب أملاك واسعة في ساوثويرك بعد أن تزوج أرملة ثرية من المنطقة المجاورة، وكان يكسب رزقه من صناعة النشاء، والربا إضافة إلى المسرح.

كان أحد رجال الأعمال الذين استشعروا اتجاه الزمن، فانهمك في بناء ثلاث مسارح أخرى وتأجيرها. كان ذلك هو «اقتصاد النمو» في تلك المرحلة، والذي أصبح أيضاً اقتصاداً مربحاً للغاية.

أقيم المسرح على جانب الضفة في ساوثويرك، على مقربة من الشارع العام، وفي أبرشية St. Saviour's. كان أصغر من المسارح السابقة، وذلك بسبب القيمة العالية لأرض البناء إلى حد بعيد. كانت جدرانه من الخشب والجص، وشرفاته مسقوفة بالقش. كان يقع إلى جانب دارين للعروض تُعذّب فيهما الثيران والدببة، وهذا الموقع أوحى بأن نشاطه متميز ولكنه متزامل. وإن اكتشاف جمجمة دب وعظام أخرى في أعمال الحفر الأخيرة، ليدلّ على أنه ارتدّ إلى الأصل. كان الممثلون يؤدّون وسط رائحة الحيوانات النتنة، والمسرح ذاته بُني في موقع ماخور سابق، والاسم الذي اتخذه، أي Rose، هو الاسم العاميّ للبغي، إضافة إلى كونه رمز نبالة. وكان في جوار المسرح دور عديدة للغرام كان فيليب هنزلو يملك بعضها.

تضمن العقد المبرم من أجل بناء المسرح عبارة تتعلق بترميم الجسور والأرصفة، وهذا يوحي بأن المنطقة ذات طبيعة نهرية و مستنقعية. وكشفت أعمال الحفر أن مسرح Rose كانت أضلاعه أربعة عشر، وهذا أقرب شكل إلى الدائرة، كانت مزايا الـــ «O الخشبية» قد غدت واضحة من النجاح الذي حققه مسرح Curtain. وتوصل علماء الآثار إلى استنتاج مؤقت، وهو أن المسرح قد بُني في واقع الأمر بلا منصة، وهذا يدلّ على أن هنزلو تصوّر للمكان أغراضاً متعددة. ولكن خشبة المسرح ما لبثت أن أضيفت خلال السنة الأولى، فامتدت داخل الباحة، وحُدّد مكانها بحيث تتلقى إضاءة كاملة من شمس ما بعد الظهر، و «إحدار» الباحة ذاتها، أو إمالتها إلى الأسفل ربما من أجل إتاحة زاوية رؤية أفضل للجمهور المجتمع هناك. وحين بحث في الموقع

في ١٩٨٩، وُجد من بين أشياء أخرى: «بذور برتقال، وأحذية تيودورية، وجمجمة بشرية، وجمجمة دب، وعظم صدر سلحفاة، ورموز أنزال في القرن السادس عشر، وغلايين من فخار، ومهماز، ومقبض سيف وقرابه، وحصّالات نقود، وبعض العظام الحيوانية، ودبابيس، وأحذية وملابس قديمة.»[١١] وهكذا فإن حياة المرحلة قد استعيدت.

قُدّر أن مسرح Rose في شكله الأصلي كان يستوعب نحو تسعمئة شخص. وحين أعيد تشكيل داخله بعد خمس سنوات، صار يستوعب ٢٤٠٠ شخص. ولكن قطر المسرح كان طوله ٧٢ قدماً فقط، وهذا قدْرُ أصغر المسارح المعاصرة في لندن. وكان طول قطر الباحة ذاتها قرابة ٤٦ قدماً. وعندما نتذكر أن السعة القصوى لأكبر مسارح لندن، أي مسرح Royal (الملكي) في دروري لين، أقل من تسعمئة شخص، فإن اكتظاظ الناس في مسرح Rose يكاد يكون مدهشاً. كان يزدحم بما لا يقلّ عن ثلاثة أضعاف ما يمتلئ به أي مكان حديث للترفيه. كانت تفوح فيه روائح كريهة، روائح النفس والعرق والأطعمة الرخيصة والشراب. ومن أجل طرد هذه الروائح الضارة، كانت المسارح مفتوحة للهواء إلى حد ما. ولعل هذا ما يدعو هملت، عند التأمل في خلفية مسرح العالم الذي «يزدان سقفها بالنار الذهبية»، أن يلمّح فجأة إلى «عبق الأبخرة المقززة المهلكة.» ها هو ذا الجو الذي مثّل فيه شكسبير الشاب، ومُثِّلت فيه مسرحيات مارلو.

تنوعت هذه المسارح في الحجم والبنيان، شماليّ النهر وجنوبيّه، وشماليّ أسوار المدينة وشرقيّها. والمسألة التي نوقشت طويلاً هي هل بنيت على قواعد كلاسيكية أم على طراز الفن المرتجل لمسرح الشارع. ومع ذلك، توصل مؤرخو المسرح إلى نوع من الإجماع بأن هذه المباني قد مثلت أول المسارح العامة في لندن. ولكن هناك ما يدعو إلى الشك في هذا الزعم. لقد

كان في لندن الرومانية مسارح عامة بالتأكيد. ومن المحتمل أن أماكن الاجتماع العامة كانت موجودة في الفترة التي تلت انبثاق لندن ثانية في القرن التاسع. وفي أوائل القرن الثاني عشر، لاحظ وليام فتستيفان، أول مؤرخ للمدينة، شيوعَ مسْرحة حياة القديسين في الأماكن العامة. وهناك إشارات إلى «عروض مسرحية» و«مشاهد مضحكة.»[١٢] وفي ١٣٥٢ أشار غرانديسون، أسقف إكسِتر إلى «ترفيه لا يرضي في مسرح مدينتنا.»[١٣] ومن الواضح أن هذا يدلّ على أن إكستر كان فيها مبنى معروف من الناس باسم «مسرح». ولئن وجد مسرح في مدينة إقليمية، فإن وجود مسرح، وربما أكثر، في لندن يبدو أمراً مرجّحاً. إن الأدلة كلها توحي بأن النشاط الدرامي الدنيوي كان أكثر مما هو مقدّر عموماً، وأن أماكن معينة في المدينة قد جرى تحديدها مناطق للتمثيل. ولِمَ لا؟ فالمدرّج الكبير، مثلاً، قد اكتشف مؤخراً بالقرب من دار النقابة. وفي ساوثويرك كان يوجد أيضاً مدرّج منذ عهد بعيد.

ومن الثابت أن المقلّدين، والممثّلين في أقاليم العصور الوسطى قد تابعوا عملهم حتى مرحلة شكسبير. كان المقلّد mimus يعتمر رأس حمار، كما فعل بوتوم في «حلم منتصف ليلة صيف»، ويعمل مع كلب، كما فعل لاونس في «سيدان من فيرونا». وهكذا فإن شكسبير وغيره من كتاب المسرح في القرن السادس عشر، قد انبعثوا من ممارسة ثقافية امتدت مئات السنين. وما هو الأمر الطبيعي ــ المحتوم تقريباً ــ غير الاتصال وليس الانقطاع، أو التغير غير المتوقع؟ إن الحياة صيرورة أكثر مما هي سباق حواجز. من الخطأ الافتراض أن الدراما الإنكليزية قد بدأت على نحو ما مع بروز شكسبير. لقد دخل ما كان تياراً سريع التدفق.

* * *

الفصل السادس والعشرون

هذا التصادم الحاد بين عقولنا

وصل شكسبير إلى المدينة في أنسب لحظة ممكنة. كانت دراما بيل وليلي قد غدت دارجة جداً، ودراما كيد ومارلو الجديدة آخذة في البروز. وخلال ثمانينات وتسعينات القرن السادس عشر، كانت الفرق المسرحية تمثل في ستة أيام من الأسبوع ست مسرحيات مختلفة. قدّمت فرقة أدميرال إحدى وعشرين مسرحية جديدة في موسم واحد، ومثّلت ما مجمله ثمانٍ وثلاثون مسرحية. وكانت فرقة الملكة تمثل في مناسبات مختلفة وفي مواسم مختلفة في مسرح Bull في شارع بيشوبس جيت، وفي Bel-savage في لودجيت هيل، وفي Theatre و Curtain، وكانت فرقة اللورد سترينج تمثّل في Cross Keys في شارع جريس تشيرش، وفي Theatre ثم في Rose . كان عالم المسرح يعجّ بالحركة والتغير. ففي ١٥٨٨ فقدت فرقة الملكة موقع الصدارة، كما لاحظنا، وحل محل ممثّليها مواهب جُمعت من فرقة أدميرال، وفرقة سترينج. ولعل هذه اللحظة هي التي انضمّ فيها شكسبير إلى فرقة سترينج.

إضافة إلى ذلك، وُجِدت فرق من مثل فرقة إيرل واريك، وفرقة إيرل إسكس، وفرقة إيرل سوسكس، وجالت في البلاد جولات طويلة، ولكنها كانت تمثل في لندن أيضاً. كتب إلى إدموند سبنسر زميل مُقرّب منه هو غابرييل هارفي يخبره عن «نشوء كوميديات جديدة مع فترات فاصلة مبتكرة، أو

كوميديا متعددة الصور، مناسبة للمسرح أو أي موقع آخر للعرض، حيث يمكن أن تستغرق في الضحك أنت وزملاؤك المرحون مقابل بنس أو بنسين لكل واحد.[١] ويمكننا أن نفترض أن جميع أماكن الأداء المسرحي المتيسرة كانت تحجزها تماماً الفرق التي تشكلت عندئذ أو اندمجت، وأن شكسبير قد دخل إلى بيئة يمكن أن تُستثمر فيها مواهبه بكل معنى الكلمة.

كانت الفرق المسرحية الرئيسة أكبر بكثير مما صارت إليه فيما بعد، ولكن هذا ربما كان إلى حد ما نتيجة الارتباط الرخو والاندماج. ارتفع عدد الممثلين في كل فرقة، رجالاً وأولاداً، من سبعة أو ثمانية إلى أكثر من عشرين. وإن مسرحية مثل مسرحية بيل « معركة القصر» قد تطلبت فرقة مسرحية مؤلفة من ستة وعشرين ممثلاً. وأدّى تشكل الفرق الكبيرة أيضاً إلى مزيد من البراعة في أساليب العرض، والتغيير السريع للمشهد، والمؤثرات المدهشة. وازداد طموح كتاب المسرح أنفسهم، فبدؤوا يعملون على نطاق واسع، كما أن المسرحيات، وبعملية طبيعية غريبة، ازدادت طولاً. إن كل هذه القوى ساعدت في خلق دراما شعبية حقاً كان شكسبير أول المستفيدين منها. كان ذلك العالم صغيراً لا يزيد عدد أفراده عن ثلاثة آلاف شخص على الأكثر، ولكن تأثيره في جمهور لندن كان عظيماً على نحو غير متناسب مع حجمه. كانت الدراما الشكل الفني الأكثر جيشانا والأعرض شعبية، وبذلك المعنى، فإنها قد ساعدت على خلق جو الحياة المدينية.

كانت فرق الأولاد هي الفرق المحبوبة في ذلك الوقت، وكان هؤلاء يأخذون أدواراً في الدراما الرمزية، والكلاسيكية، والساخرة. وربما يبدو الآن ميل الناس في عصر إليزابيث إلى الممثلين الصغار أكثر منهم إلى الكبار شاذاً ومستغرباً. ولكن ذلك الميل مرتبط بالأصول المقدسة للدراما، والرغبة في تطهيرها من كل ما يربطها بالسوقية والصعلكة. كان مسرح الأولاد

مسرحاً «نقياً» بكل المعاني. كان هناك فرقة القديس بولس التي كان تمثل في حرم الكاتدرائية، وفرقة الكنيسة الملكية التي كانت تستخدم غرفاً في دير بلاكفرايرز القديم المحاذي للنهر. وهاتان الفرقتان أصبحتا جزءاً من فورة العصر المسرحية. وبعد أن أنشأ جيمز بيربج مسرح Theatre في ١٥٧٦، استأجر الموسيقيٌّ والكاتب المسرحي رتشارد فارانت قاعةً في بلاكفرايرز أصبحت معروفة باسم «الدار الخاصة في بلاكفرايرز»، وهنا، وبدعوى التدرب من أجل الأداء في بلاط الملكة، اجتذبت فرقة الكنسية الملكية زبائن يدفعون مبالغ كبيرة. لذلك كان في لندن منذ وقت مبكر جداً تمثيل في مسرح «مسقوف» إضافة إلى تمثيل في مسرح «مكشوف»، ولم يكن لأحد أن يتصور وقتئذ أن المسرح «المسقوف» سيغدو في آخر المطاف خيار العالم.

وفي ١٥٨٣ ــ ومن خلال تأثير إيرل أوكسفورد ــ ضمنت فرقة الكنيسة الملكية خدمات جون ليلي، فقدّم لها مسرحيات رخيمة مؤسلبة مثل *Campaspe* و *Sapho* و *Phao* التي سلّت رواد المسرح الأكثر تمييزاً بما اتصفت به من حوار لطيف وحبكات معقدة. كان ليلي قد أكسبته شهرة واسعة قصتان عن الفروسية: «تحليل الذكاء» و «يوفيوز وبلده إنكلترا» اللتين خلق بأسلوبهما المعقد المنمق الأسلوب الأدبي المعروف باسم euphuism. وهذا الأسلوب قلّده شكسبير على قدر ما حاكاه ساخراً، ولكن يصحّ أن نقول إن أياً من مسرحياته الكوميدية لا تخلو من التأثر به. كان هو الأسلوب الحديث، وقد استخدمه كل من رغب في أن يكون معاصراً، وابن المرحلة. وشأن جميع الأساليب الحديثة الرديئة، ما لبث أن أخذ يخبو ويتلاشى.

لم يسعد سكان بلاكفرايرز على كل حال بازدحام الناس الذين كانوا يحضرون مسرحيات فرقة الكنيسة الملكية، فأرغم صاحب المبنى الأولاد والمعلمين على الخروج في ١٥٨٤، لذلك حوّل ليلي اهتمامه إلى فرقة القديس

بولس، وظلت «كوميديات البلاط» التي كان يؤلفها تستهوي جمهوراً خاصاً. والأهم من ذلك بالنسبة إليه، إن لم يكن بالنسبة إلى الأجيال القادمة، هو أن مسرحياته كانت تُمثَّل بانتظام في البلاط، حيث كان يرفّه عن إليزابيث ذاتها بابتكاراته القصصية الكلاسيكية. كان ذلك بمعنى ما فناً ملكيّاً. ولما وصل شكسبير إلى لندن كان ليلي بالغاً أوج نجاحه، وفي ١٥٨٨ مُثِّلت مسرحية *Endimion*، أشهر أعماله وأبرعها. كتب عن أسرار الحب وممكناته كتابة مضحكة ورقيقة العاطفة معاً، واستخدم خلفيات رعوية، وابتكر أنماطاً للسلوك الإنساني وكأنها جزء من رقص منتظم الإيقاع، ومزج المهزلة والفجور بالمغامرات والأساطير، وسحر الجمهور بالتعبير الجميل، وأشرب أعماله بلطافة المزاج الغامرة. ومن السهل أن نفهم أثره على شكسبير الشاب الذي لم يشاهد مثل هذه المسرحيات قط. كان عالماً درامياً جديداً من التعبير الغنائي والمكائد الرومانسية. أكانت ستوجد «خيبة سعي المحبين» و «حلم منتصف ليلة صيف» لولا تأثير ليلي؟ هناك كثير من المقاطع في مسرحيات شكسبير تذكّرنا بالكاتب ليلي على نحو لافت للنظر. لقد كان شكسبير نهماً كبيراً في كلمات غيره من الكتّاب. علاوة على ذلك، فإن ليلي، الأكبر من شكسبير بعشر سنوات، كان قد أصبح رجلاً راقياً وغنياً إلى حد ما، وأوشك أن يُعيّن عضواً في البرلمان. وما من إعلان عن مكافآت المسرح خير من ذلك سواء أكان مسرحَ بلاطٍ أم مسرحاً خاصاً. لقد حفز ليلي طموح شكسبير وإبداعه في آن معاً.

ولكن نشأة فرق محترفة للكبار تستخدم كتاباً شباباً، ومجموعات كبيرة من الممثلين، قد أخذت تكسف شعبية فرق الأولاد، وتزيح شهرة جون ليلي. وخلال عام ١٥٩٠، اختفت بالفعل فرق الأولاد، ولكن لتظهر بعد عقد من الزمن توجهها موجة جديدة من كتاب المسرح. وقضى ليلي أعوامه الأخيرة

يلتمس بلا طائل ترقية في البلاط متطلعاً إلى منصب مدير الاحتفالات، وعائشاً في ما يمكن أن ندعوه فقر ابن الطبقة الراقية. لم يكتب شيئاً طوال أعوامه العشرين الأخيرة، بما أن دولاب الدُرْجة والذوق الأدبي قد دار دورةً. كتب في ١٥٩٧: «سوف أصبّ ذكائي في قالب جديد، فمن الحماقة أن تكون رِجْل في القبر، ثم أضع الأخرى على المسرح»(٢).

إن ترف الاختيار لم يُمنح لكاتب مسرحي معاصر آخر هو جورج بيل الذي توجد صورة لا تنسى له في كتاب صغير عنوانه «دعابات جورج بيل الذكية المرحة». يوصف في هذه الكراسة التي تغري الجهلاء بابتياعها بأنه يقطن مع أسرته في ساوثويرك إلى جانب دور التمثيل، ويُرَى هنا ملتفّاً في دثار، يكتب وهو مهتاج في حين تطبخ زوجته وابنته الصغيرة القبّرات للغداء. كما أنه يوصف بأنه «ذو نزعة شعرية، لا يكتب طالما معه مال». هذا الكاتب الواقعي التاريخي لم يلبث أن تعرف إلى شكسبير بُعيد وصوله إلى لندن. كان بيل قد نال شيئاً من النجاح في الدراما، ولكنه كان معروفاً أيضاً من معاصريه بأنه مبتكر المواكب وغيرها من العروض العامة. لذلك اشتهرت مسرحياته بجوانبها الاحتفالية والطقسية، ولغتها الواضحة التعبير. كما أنه استرضى الذوق العام بالدماء السائلة والمتخثرة، بالجريمة والجنون. يسجل أحد الإرشادات المسرحية دخول «الموت مع ثلاث أرواح منتقمة، الأولى معها دماء، والثانية رؤوس بشرية في صحون، والثالثة عظام أموات». وثمة اعتقاد واسع أن شكسبير قد اقتبس الفصل الأول في «تيطس أندرونيكس» من بيل مستكملاً به المسرحية في أثناء انكبابه على المؤثرات الحسية للكاتب الأقدم. هو ذا العالم المسرحي الذي ورثه شكسبير.

وكان أن سخر شكسبير فيما بعد في مسرحياته التاريخية من لغة بيل المنمقة الطنانة، وربما وُجد سبب ما للاختلاف بين الرجلين. كان بيل، وهو

ابن كاتب في مدرسة خيرية في لندن، يفخر بأنه تعلم في أوكسفورد، ونال شهادة عالية في الآداب. ولكن كان من الصعب حتى على كاتب مسرحي متعلم في جامعة أن يشقّ طريقه في العاصمة، إذ كان يوجد كثير من الكتاب الحاذقين والمطالبين بالجوائز السنيّة. وإن الأسباب كثيرة للافتراض أن الكتاب الشباب قد انجذبوا إلى لندن بسبب نشأة دور التمثيل هناك، غير أن توقُّعَ الكثير ليس بالأمر المجزي دائماً. لذلك جرّب بيل كتابة شتى أنواع الشعر والدراما- ترجمات، مسرحيات جامعية، قصائد رعوية، عروض وطنية، مسرحيات دينية وكوميدية. وشأن الكتّاب الشباب في أي مرحلة وكل مرحلة، اضطر إلى جمع المال بأي وسيلة ممكنة، فكان يمكن أن يظهر للوجود في راوية جورج جيسنغ «شارع جروب الجديد» وليس في كتب القصص الشعبية في القرن السادس عشر.

وشأن الكتاب الشباب في لندن أيضاً، مال هو ومعاصروه إلى التجمع معاً. ارتبط بيل خلال حياته بالكتّاب كريستوفر مارلو، وتوماس ناش، وروبرت غرين، وكلهم «متخرجون موهوبون من الجامعة»، ويتصفون بالحماسة، والطيش، والعربدة، والتشوش، والشراسة، وفي حالة مارلو بالخطر. وكما قال ناش عن زملائه السابقين «نحن نسخر فنهدَّد، وحين يوشك السيف أن يخترقنا، نطلب، ونحن على مقاعد الخمر، شيئاً تافهاً مقابل عشرة آلاف جرح» [٣]. لقد كانوا الصبيان الصارخين في ثمانينات القرن السادس عشر وتسعيناته، والذين كُتب عليهم موتاً مبكراً من الشراب أو من الناس. ولسوف نخطئ إذا اعتبرناهم زمرة، فهم ليسوا إلا جزءاً من اتجاه أدبي (واجتماعي). كان شكسبير يعرفهم جميعاً، ولكن ليس هناك دليل على أنه قد انسجم معهم. كان احترامه للعبقرية التي حظي بها عظيماً، وإحساسه بالمسؤولية عن حمايتها أعظم. كان أسلم عقلاً من أن يدمّر نفسه ــ أو بالأحرى كان أحوج ما يكون إلى البقاء والاستقرار.

ليس معروفاً كيف استجاب بيل إلى التعاون مع هذا الممثل الشاب غير المتعلم في ظاهر الأمر، ولكن ذلك التعاون أثار غضباً واستياء في واحد على الأقل من زملائه في الجامعة.

وهكذا نرى أن المسرح كان على الدوام مستعداً لاستقبال أصوات جديدة، وحتى حين كانت أعمال ليلي تُمَثَّل في البلاط وفي سرداب كاتدرائية القديس بولس، كانت مسرحيات جديدة، وكتاب مسرحيون جدد يصعدون في السلم. لقد دخل شكسبير لندن في لحظة كشف درامي. إن مسرحية توماس كيد «المأساة الإسبانية» قد أحدثت نوعاً من الإثارة، وما لبثت أن تبعتها مسرحية مارلو «تيمورلنك». دشّنت «المأساة الإسبانية» أسلوب تراجيديا الانتقام في مسرح لندن، فألهمت مباشرة نسخة مبكرة جداً من «هملت» التي هناك ما يدعو إلى الافتراض أن كاتبها هو شكسبير الشاب. هناك تماثلات عديدة بين «المأساة الإسبانية» والمسرحية الأشهر. فهي يظهر فيها شبح، وتحدث فيها جرائم متعددة، وتُعرض مشاهد جنونٍ حقيقي وغير حقيقي، وتقدَّم مسرحية داخل المسرحية تشجع الانتقام، وتسيل فيها دماء كثيرة. وعلى خلاف النسخة المتأخرة من «هملت»، فهي مع ذلك طافحة بلغة الانتقام والقصاص المنمقة المتواترة التي هزّت مشاعر جمهورها الأول، لغة هائلة القوة، آسرة، ملأى بالصور الحسية. لقد غدت صورة للطقس الدنيوي. عندما يتقدم هيرونيمو على خشبة المسرح وهو عريان، يصيح:

أية صيحات عالية تزيلني عن سريري

وتنزل بالقلب الخافق رعدةَ البرد والفزع؟

وهذان البيتان كررهما كتاب مسرحيون آخرون، وحاكوهما محاكاة ساخرة. ثم التقطهما شكسبير وأحسن استخدامهما في «تيطس أندرونيكس» عندما يظهر تيطس في حالة اضطراب مماثلة و يصيح: «من الذي يزعج تأملاتي؟»

لم يكن كيد قد تجاوز الشباب عندما كتب هذه المسرحية. لقد ولد في ١٥٥٨، أي قبل شكسبير بست سنوات فقط، وكان ابن كاتب عام في لندن، وعانى مثل شكسبير من التعلم مدة قصيرة نسبياً في المدرسة الثانوية، ويبدو أنه انضم بعد ذلك إلى مهنة والده. ولا يُعرف إلا القليل عنه، لأنه ككاتب لدور التمثيل، لم يكن مطلوباً أن يعرف عنه إلا القليل. ومن الإشارات القليلة إليه إشارة إلى «كيد المجدّ النشيط»، وهي توحي بأنه كان يكتب كثيراً من أجل خبزه اليومي. ويبدو أنه بدأ عمله بكتابة مسرحيات لفرقة الملكة في ١٥٨٣، ولكنه دخل في خدمة فرقة اللورد سترينج هو وكريستوفر مارلو خلال سنة ١٥٨٧. وربما تبعهما شكسبير. وهذه الفرقة هي التي مثّلت «المأساة الإسبانية»، كما مثّلت مسرحتي مارلو «يهودي مالطا» و «مجزرة في باريس».

ومن المهم أن نذكر أن كتابة المسرحيات كان مهنة الشباب.فلما بدأ كيد ومارلو عملهما لم يكونا قد تجاوزا سن الثانية والعشرين أو الرابعة والعشرين (وربما أصغر أيضاً). كتب كيد فيما بعد في رسالة يبرّيء بها نفسه: «تعرفت إلى مارلو هذا أول مرة. عندما ذاع اسمه في خدمة سيدي [سترينج]، مع أن سيادته لم يعرف له خدمة إلا الكتابة للممثلين»[٤]. وينشأ عن هذا في الحال احتمال مثير للفضول. فإن انضم شكسبير إلى فرقة اللورد سترينج في ١٥٨٦، فإن تعرفه إلى توماس كيد وكريستوفر مارلو يكون أمراً محتملاً، وكذلك انضمامه إلى رابطة الكتاب ذاتها، إذا صحت العبارة. وربما مثّل في مسرحياتهما، وتعاون معهما أيضاً. وكثيراً ما ذُكر أن شكسبير يبدو في مسرحياته المبكرة أنه يقلدهما بالتناوب، أو يحاكيهما معاً محاكاة ساخرة. وأي شيء أكثر طبيعية من أن يحاكي العضو الأصغر في هذه الجمعية أولئك الذين يطمح إلى خلافتهم؟ فرغم كل شيء، فإن ذلك الوقت قد شهد أوج تأثيرهما ونجاحهما. كانت «المأساة الإسبانية» رائجة إلى حد تولّد منها معه عدد من الأعمال المحاكية لها، ثم إنها نُقّحت في ١٦٥٢، بعد وفاة الكاتب، مع إضافات

من بن جونسون. وهكذا بقيت قرابة عشرين سنة واحدة من المواد المطلوبة في الترفيه المسرحي، وماذا كان يمكن أن يفعل شكسبير سوى محاكاتها؟

وهناك أمر آخر يجمع بين كيد وشكسبير، وهو أن أياً منهما لم يدخل الجامعة. وبما أنهما تعلما في المدرسةالثانوية فقط، فقد كان «الكتاب المتخرّجون من الجامعة»، ينتقدون افتقارهما إلى التعلم. لقد دانهما ناش وغرين وخرّيجون آخرون على أنهما معلّمان أو كاتبان عموميان سابقاً، وعبارات الإدانة لا تسهّل لنا معرفة من منهما المخاطب. وهذا يدلّ على أن علاقة ما كانت موجودة.

كان ذلك العالم صغيراً ومتوتراً. وكان هؤلاء الكتاب المسرحيون الشباب يسرقون أبياتاً وشخصيات من بعضهم بعضاً، وينتقد بعضهم بعضاً. وكانت تجري مباراة بين مسرحياتهم على غرار أعمال كتاب التراجيديا الإغريق. ويبدو أن نجاح «المأساة الإسبانية» في ١٥٨٦ قد ألهم أو حرّض مارلو على كتابة مسرحية أخرى طنّانة البلاغة. ففي السنة التالية مُثّلت «تيمورلنك»، ولكن سرعة الإخراج والأداء تدلّ على أن مارلو كان قد وضع مخططها من قبل. وعلى أي حال فإن هذه المسرحية المؤلفة من جزءين قد شكلت ثورة في الدراما الإنكليزية، ولكن ما لبث مارلو أن اكتسب سمعة سيئة في حياته وفي فنه على السواء. نُظر إليه عموماً على أنه ملحد، و مجدّف، ولوطي. وأصبح بعد نجاحه الأول على خشبة المسرح مرتدّاً سيىء السمعة.

كان ابن حذاء في كانتربري، وتدريبُ المدرسة الثانوية ذاته الذي اختبره شكسبير في ستراتفورد هو الذي صاغ شخصيته، ولكنه، على خلاف شكسبير، انتقل إلى الجامعة. وقبل أن ينال شهادة عالية في الآداب، تورط في نشاط حكومي سريّ، وبدا أنه مثل السمندر لا يعيش ولا ينمو إلا في النار. كانت تعليقاته التي نقلها عنه آخرون هي ذاتها مشعلة حرائق. ويُظنّ أنه قال: «إن أتباع البروتستانتية جميعاً حمير منافقون»، وأن جميع الذين لا يحبون

التبغَ والأولادَ حمقى. وكما ذكرنا، فإنه قد نُسب إلى «مدرسة الليل»، ونُقل عنه أنه قال: «إن موسى ليس إلا مشعوّذاً، وأن هريوت، المنتمي إلى جماعة السير والتر رالي، يستطيع أن يفعل أكثر منه.» كان هريوت ورالي عضويْن في الجمعية السريّة الخاصة تلك. وانخرط مارلو أيضاً في أشكال مختلفة من أعمال المراقبة، وخاصة في ما يتعلق بأتباع الكاثوليكية، ولكن ليس واضحاً أبداً إن كان عميلاً للدولة، أو عميلاً مزدوجاً، أو كليهما. لم يكن بأي حال من الأحوال شخصاً موثوقاً. هاجمه ابنُ صاحب نُزُل في ١٥٨٩، هو وخريج آخر من الجامعة هو توماس واطسون، فطعن واطسون المهاجم حتى مات. فكانت النتيجة أن أُودع هو ومارلو في السجن. لقد عمل واطسون ومارلو كلاهما في شوريدتش، منطقة المسارح التي ربما التقاهما شكسبير الشاب فيها.

كان مارلو بمعنى ما أعجوبة الدراما الإنكليزية. كان تِرْب شكسبير، وقام بالارتحال إلى لندن في الوقت ذاته تقريباً. ومن المناسب اعتبار شكسبير «بعد» مارلو، ولكن من الملائم أكثر أن نراهما متعاصرين تماماً، على أن مزايا شكسبير الظاهرة كانت أقل.

كان نجاحُ جزئيْ مسرحية مارلو «تيمورلنك»، مثلاً، فورياً وعميق الأثر. كانت المسرحية عملاً من أعمال الاستقلال الدرامي من جانب مارلو، وذلك بغية تقديم بطل وثنيّ من غير أن يتنكر له بأي معنى من المعاني. وبما أنها دراما انتصار ونجاح إلى حد بعيد، فقد أشير إلى خلوّها من التضادّ الذي يبعث الحيوية في الأحداث، ولكن التضاد موجود بين المؤلف والجمهور. ولعله أول كاتب مسرحي بالإنكليزية يؤكد نفسه على طريقة الشعراء. لقد بقيت الدراما في المرحلة السابقة جماعية أو غير شخصية إلى حد بعيد، غير أن مارلو غيّر ذلك كله. أدخل صوتاً شخصياً، وهذا الصوت هو صوت تيمورلنك، ولكننا نسمع داخل مداه صوت مارلو الواضح نفسه:

أُبقي الأقدارَ عندي مقيدة بالسلاسل

وأدير دولاب الحظوظ بيدي

وما إن يُذبح تيمورلنك أو يُهزم

حتى تهوي الشمس من فلكها.

أثار هذا الشعر الجمهور لأنه التقط مزاج الطموح المتفتح، والنزعة الفردية المتحمسة. كان هذا صوتاً إليزابيثياً. وإن كان ذنب تيمورلنك أنه متغطرس، فكذلك كان كثير من المغامرين الآخرين في ذلك العهد. كان هذا هو عقاب «العقول الطامحة» بحسب عبارة تيمورلنك. هذا الشعر الصاخب الإيقاع، والمتضمن ما كان يسمى «كلمات صاعقة طنّانة»، قد نال التوبيخ من كاتب مسرحي شاب أثار غيرته نجاحُ مارلو المفاجئ. ففي كرّاسة نُشرت في السنة التي تلت إخراج «تيمورلنك»، تذمّر روبرت غرين من تعرضه للنقد «لأنه لم يستطع أن يجعل أبياته تتبختر على خشبة المسرح في جزمات إغريقية فخمة، وكل كلمة منها تملأ الفم مثل قرار نغمة ما في ترنيمة الكنيسة، وتتحدّى الإله أن ينزل من السماء مع ذلك الملحد تيمورلنك.»(٥) وكان كاتب كراريس آخر، هو توماس ناش، لاذع السخرية من شعر مارلو الخطابي، ووصفه بأنه مثل «قرع البيت الشعري الطويل المسهب الطلاقة.»(٦) إن مثل هذا الصوت الجديد هو الذي أصبح على حين غرة مقلقاً ومربكاً.

إن هذا الصوت هو الذي سمعه شكسبير وتمثّله، وأصبح أحد الأصوات العديدة التي كان يستطيع أن يستدعيها ساعة يشاء. وفي مثل هذا العالم الصغير والمغلق إلى حد ما، يمكن بالطبع تقصّي التأثيرات والترابطات في كل اتجاه. أثّرت «تيمورلنك» في شكل مسرحيات شكسبير التاريخية، ويبدو أنها أثّرت هي الأخرى في طريقة تأليف مارلو لمسرحية «إدوارد الثاني». ومن الممكن أيضاً أنهما تعاونا في بعض جوانب ثلاثية «هنري السادس». وكما ذكر آنفاً، فإن

شكسبير الشاب قد شارك في التمثيل بلا شك في «يهودي مالطا» و«مجزرة في باريس». وأن يكون مارلو قد ترك انطباعاً وتأثيراً قويّين في نفس شكسبير أمر مؤكد، كما أنه من الواضح أن شكسبير قد أدخل في أعماله الأولى بعض أبياته أو حاكاها على سبيل السخرية، وعلى العموم كان يتنافس معه. كان مارلو الكاتب المعاصر الذي درّب شكسبير أكثر من أي كاتب آخر. كان المنافس، والخصم الذي ينبغي قهره. إنه يلازم تعبيره مثل شخص يقف إلى جانب كتفه. ولكن عروس شعر شكسبير غيور، ومستعدة لتصغير المنافس وتدميره.

من الممكن على كل حال أن يكون شكسبير الشاب قد حافظ على مسافته الشخصية عن مارلو. كانت سمعة مارلو تسبقه دائماً، وفي لغة مرحلة أخرى، كان يعتبر على العموم مجنوناً وسيئاً وخطراً على من يعرفه. ولكن بين الكاتبين فرقاً آخر. لقد جاء مارلو إلى المسرح من خارجه شأن غيره من الكتاب الذين تدربوا في الجامعة، أما شكسبير فهو أول من برز ككاتب من بين أفراد فرقة مسرحية. جاء من الداخل مكتمل الاحتراف للفن. وهو لم يعتبر الممثّلين مستأجَرين أو خدماً بل زملاء. وهذا فرق بالغ الأهمية. ففي مسرحية متأخرة هي «العودة الثانية إلى برناسوس» ينتقد الممثلان بيربج وكيرب «الكتابَ المتخرّجين من الجامعة» على كتابة مسرحيات «تفوح منها رائحة الكاتب أوفيد، وتناقش كثيراً ملكةَ العالم السفلي بروسَرْبينا، وملك الآلهة جوبيتر». وفي مقابل هؤلاء الكتاب المرمِّزين والمؤسْطِرين، فإن «زميلنا شكسبير... وهو زميل حصيف بالفعل، قد أسكتهم جميعاً.» والتركيز هنا على عبارة «زميلنا»، أي أحد الممثّلين، وعنصر مكمل للفرقة وليس كاتباً مستأجَراً. ومما له دلالته أن شكسبير قد فاق معاصريه الجامعيين في التأليف والإخراج وليس في الحبكة. إن علاقته مع كيد ومارلو من خلال فرقة اللورد سترينج قد استحثّت تنافسات غريبة.

الفصل السابع والعشرون

أيـام الفتـوة الغـريـرة

في غضون عدة أعوام، اكتسبت فرقة اللورد سترينج شهرة حُسدت عليها. والواقعة التي يمكن أن نقيس بها ذلك هي أن كثيراً من ممثلي فرقة ليستر قد اختاروا الانضمام إلى فرقة اللورد سترينج عند وفاة راعيهم في ١٥٨٨. كان لدى الفرقة مواد جيدة للعمل بها، ومنها اثنتان من مسرحيات شكسبير المبكرة. ونستطيع أن نتتبع بعض جولاتها في هذه الفترة المبكرة ــ كوفنتري في ١٥٨٤، و بيفرلي في ١٥٨٥، وكوفنتري ثانية في ١٥٨٨ ــ كما أن أماكن عملها المحتملة في لندن معروفة تماماً. ففي الثمانينات مثّلت، وشكسبير في عدادها، في نُزُل Cross Keys، ومسرحيْ Theatre و Curtain. وساعد احتجاب فرقة الملكة بعد ١٥٨٨ في ارتفاع شأن فرقة اللورد سترينج، وخلال ١٥٩٠ كانت تمثل مع فرقة أدميرال باعتبارهما أعظم فرق المرحلة. وكان هذا يعني أنها قد كسبت خدمات إدوارد ألين، الممثل الأول في فرقة أدميرال، والذي اعتُبر آنذاك ممثلاً تراجيدياً عظيماً. فهو الذي صنع ما حققته مسرحيات مارلو من نجاح، وذلك بأدائه الأدوار الرئيسية في «تيمورلنك» و«يهودي مالطا» و«الدكتور فاوستوس». وبما أنه مثّل مع شكسبير، فقد يكون أدّى دور تالبوت في «هنري السادس» إضافة إلى دور تيطس أندرونيكس في المسرحية المسماة باسمه، وطريقته في التمثيل تثير بعض الاهتمام.

كان ينوف بطوله البالغ ستة أقدام على معاصريه الذين كان متوسط طولهم أقل بستة إنشات من أندادهم في القرن الواحد والعشرين. لذلك استرعى الانتباه، وتفوّق في ما كان معروفاً باسم الأدوار «الجليلة»،فأشار إليه بن جونسون في وقت متأخر في «اكتشافات» في سياق كلامه على «تبختر الممثلين وشدة صياحهم.» وإن دوره في «تيمورلنك» قد أصبح مثالاً على الأداء «الانفعالي» أو «المتشامخ» - وهذا النجاح لفت الانتباه إلى هذا الحد لأنه كان في سن الواحدة والعشرين في ذلك الوقت. قال عنه ناش: «إن روسكيوس وإسوب، الممثليْن التراجيدييْن اللذين نالا الإعجاب قبل أن يولد المسيح،لم يفوقا في التمثيل ألين الشهير»[1]. لم يكن تمثيله طبيعياً بل متصفاً بالفخامة والمبالغة. كان يستطيع أن يمزّق قطة (أي يحدث صخباً شديداً) على خشبة المسرح، بحسب عبارة ذلك العصر. ومن المرجّح أن شكسبير قد دان أسلوبه بكلمات هملت: «يؤذيني حتى الصميم أن أسمع زميلاً صاخباً مستعار الشعر يمزّق العاطفة كل ممزّق...» وبالفعل فإن ألين كان يناسب أحسن ما يناسب كيد و مارلو. كان عمل شكسبير مع بيربج أكثر نجاحاً، إذ كان بيربج ممثلاً تراجيدياً، وربما كان يقدم الشخصية والمشاعر باحتفال أقل، ويُخضع نفسه للأدوار، إذا صحت العبارة. وأن نضع فارقاً كبيراً بين الممثليْن أمر غير حكيم وغير تاريخي. فلقد اصطلح على مقارنتهما مع بروتيوس، إله البحر المتبدل الصور، لاقتدارهما على انتحال الدور، فالتمثيل الإليزابيثي لم يكن قط «طبيعياً» بالمعنى المعاصر للكلمة ــ وما كان يمكن أن يكون. كان على الدوام أداء خطابياً إلى حد ما. كانت دور التمثيل تعرض فن الكلام، واشتهار بيربج وألين يُلقي ضوءاً مثيراً على الظروف العامة للمسرح. كان عقدا السبعينات والثمانينات من ذلك القرن عقديْ الممثلين الكوميديين، والأبرز بينهم كان تارلتون وكيمب، في حين شهدت التسعينات والعقد الأول من القرن السابع عشر نشأةَ الممثل التراجيدي كرمز للدراما الإليزابيثية ذاتها.

وفي ١٥٩٠ توصلت فرقتا اللورد أدميرال واللورد سترينج إلى ترتيب تبادلي تمثّل بحسبه الفرقة الأولى في مسرح Theatre والثانية في مسرح Curtain المجاور. وفي المسرحيات التي احتاجت إلى عدد كبير من الممثلين، عملت الفرقتان معاً في المسرح الأول أو الآخر، وكلاهما أصبح آنذاك ملك جيمز بيربج. وفي موسم ١٥٩١- ١٥٩٢ أُمرت الفرقة المشتركة بالأداء ست مرات في البلاط. وبما أن اللورد سترينج كان من أقرباء مدير الاحتفالات إدموند تلْني، فلربما كان هناك بعض التحيز للفرقة. ولكنها لم تكن لتخيب الأمل، إذ عادت إلى البلاط في موسم عيد الميلاد التالي، ومعها ثلاثة أعمال منفصلة. ولدينا صورة تظهر شكسبير الشاب وهو يمثّل أمام الملكة. ومن بين السبعة والعشرين ممثلاً في فرقة اللورد سترينج، وبالتالي زملاء شكسبير، كان أوغسطين فيليبس، و ويل سلاي، وتوماس بوب، وجورج بريان، ورتشارد كاولي، وبالطبع بيربج نفسه. واللافت للنظر هو أن جميع هؤلاء الممثلين عملوا مع شكسبير طيلة حياته، وأن أسماءهم أضيفت إلى طبعة Folio (قطع كبير) الأولى لأعماله التي صدرت في ١٦٢٣، ثم إنهم انضموا أخيراً معه إلى فرقة اللورد شامبرلين، وبقوا فيها. والافتراض المعقول هو أنهم شكلوا مجموعة صغيرة من أصحاب المواهب، وحافظوا على استقرار نسبي في الظروف الصعبة. كان شكسبير مخلصاً لهم، فتذكر بعضهم في وصيته، كما أنهم ظلوا مخلصين له.

لم يطوِ الزمن عناوين بعض مسرحياتهم المبكرة، ويمكن أن نفترض أن شكسبير الشاب مثّل في وقت ما في مسرحيات شعبية من مثل «الخطايا السبع المهلكة» و«حيلة لتعْرف المحتال» و«الراهب بيكون» و«أورلاندو فيوريوسو» و«مولي مولوكو». هناك «حبكة»، أو خلاصةٌ مسرحيةٌ لإحدى هذه المسرحيات، وهي «الخطايا السبع المهلكة»،تُذْكر فيها أسماء عدة ممثلين ــ منهم بوب، وفيليبس، وسلاي، و بيربج. وهناك إشارات متفرقة إلى ممثلين أدّوا أدوار نساء ــ من بينهم نيك وروبرت، ونيد وويل. إن «ويل» مثير للاهتمام.

قد يبدو من غير المعقول أن يؤدي ممثل دوراً أنثوياً وهو في منتصف العشرينات، ولكن ذلك ممكن التصور. وهذا أمر يثير الاهتمام على أي حال.

إن علاقة شكسبير باللورد سترينج في تلك السنوات المبكرة ربما بالغت في وصفها إحدى قصائد الشاعر. لقد حيّرت قصيدة «العنقاء والسلحفاة» كثيراً من النقاد والباحثين بمعناها المبهم ومفرداتها الباطنية، كما أن هدفها قد ثبت أنه مربك. ليس معروفاً إلى من تتوجه، وما المناسبة. ربما كتبت من أجل شقيقة اللورد سترينج في مناسبة زواجها في ١٥٨٦ [٢]. وإذا كان الأمر كذلك بالفعل، فإن علاقة الكاتب المسرحي الشاب بهذه الأسرة النبيلة كانت علاقة شاعر أسرة. وطُرح أحياناً أن اللورد سترينج نفسه طلب من شكسبير مباشرة أن يؤلف سلسلة المسرحيات التاريخية تكريماً للملكة وللأمة على السواء. وفي هذه الأعمال منح شكسبير أسلاف اللورد ستانلي أدواراً وطنية وخيريّة بارزة. وأقرباء اللورد سترينج، أي أسرة ستانلي وأسرة ديربي، ذوو شأن رفيع في أجزاء «هنري الرابع» الثلاثة كلها، وفي «رتشارد الثالث» يقوم إيرل ديربي بتتويج هنري بولنغبروك المنتصر. والثناء على كليفورد في «هنري السادس»، مثلاً، ربما استدعاه التفكير في أن اللورد سترينج هو ابن مارجريت كليفورد. ما الطريقة الأفضل للتعبير عن شكر صاحب الرعاية؟

وليس واضحاً على كل حال متى بدأ شكسبير يكتب هذه المسرحيات التاريخية، أو متى شرع في كتابة كوميديات من مثل «سيدان من فيرونا»، وميلودرامات من مثل «تيطس أندرونيكس». لقد ناقش كتّاب السِيَر والدارسون هذه التواريخ سنين طويلة إن لم يكن قروناً، وما من اتفاق بعد. والسجلات المسرحية التي تخصّ هذه المرحلة تشتهر بالغموض والتشوش. كانت بعض الفرق تملك مسرحيات معينة، وكذلك كان مديرو مسارح لندن. كان الممثلون يكثرون التنقل بين الفرق، ويجلبون أحياناً مسرحيات معهم، كما أن الفرق كانت تتبايع المسرحيات.

نُسبت إلى شكسبير عدة مسرحيات متدنية المستوى ترجع إلى مرحلة عدم النضج، عندما تعرّف إلى المسرح أول مرة. ووُصفت مسرحيات أكثر نضجاً بأنها نسخ متأخرة من عمله التدريبي. ولعل هذه المسرحيات قد اختفت، وضاعت في الجوف النهم للزمن والنسيان. وتحمل بعض المسرحيات الباقية آثار إضافات شكسبير الشاب وملاحظاته المقحمة. ربما عمل في أعوامه الأولى منقّحاً للمسرحيات غير المتقنة أو غير الكاملة، وربما جدد مسرحيات قديمة بإضافة لون جديد إليها ليس غير، وبكلمات أخرى، ربما كانت أعماله أكثر مما تتضمنه الآن تلك الطبعات التي تشرف على نشرها هيئات واسعة المعرفة. هل تعاون مع كتّاب آخرين؟ من المستحيل البتّ في ذلك. لعله لم يكن في سنواته الأولى «شكسبيرياً» تماماً.

علينا أن نفترض أنه بدأ الكتابة قبل أن أتى لندن بوقت طويل. كان الشعر، إن لم تكن الدراما، يأتيه عفواً وبكل سهولة. وإذا أخذنا بالاعتبار العدد الكبير للمسرحيات التي نُسبت إليه، فمن الإنصاف أن نفترض أنه بدأ كتابة الدراما مباشرة بعد التحاقه بالمسرح كممثل. فما في مسرحياته الأولى المعروفة من خبرة في التأليف وكلام مقنع يجعل من الصعب علينا أن نعتقد أنها تمثّل التمرين الأول لقلمه، على الرغم من مهارة ذلك القلم. هناك بعض المسرحيات المبكرة التي قد يكون ألّفها كلها أو جزءاً منها. يوجد نسخة قديمة من «هملت» وربما من «بيركليس». وتوجد مسرحيتان أخريان عليهما طابع مخيلة شكسبير الجليّ هما «إدموند آيرونسايد» و «إدوارد الثالث». وهاتان المسرحيتان تتصفان بالصياغة الحسنة والثقة بالنفس، والتمكن المطرد من السطر الشعري، والقدرة على التمييز بين الهجاء والخطابة، على أنهما تفتقران إلى جرْس شكسبير أو نبرته. ولكن حتى شكسبير كان ينبغي أن يبدأ في مكان ما. وتمرّ أغرب لحظات التعرف ــ إيقاعات شبه مألوفة، وصور تقارب شكلها الأخير ــ وكأن ظل شكسبير قد مرَّ فوق الصفحة. ويشير

التحليل النصي إلى أن «العهد المضطرب للملك جون» و «إدموند أيرونسايد» قد كتبهما شخص واحد، «كاتب شاب متألق، ولكن في عتمة ما قبل فجر الدراما الإليزابيثية، وقبل أن تصدح نجوم الصباح معاً.»[٣] والسؤال الآخر الذي ما أجيب عنه إجابة شافية قط هو: من غيره كان يمكن أن يكتبهما؟

إن إدراجهما في أي قائمة لعناوين شكسبير غير النهائية ليس بالأمر المفاجئ، بما أنهما تمثّلان بشواهدهما العديدة النواةَ، أو البذرةَ التي تنبثق منها مسرحياته التي يمكن تمييزها أكثر من غيرها. ويمكن أن نتصور أنه نقّح عمله التدريبي في وقت لاحق. فالمسلّم به عموماً أنه ظل ينقّح مسرحياته طيلة حياته، متنبهاً إلى مطالب الأداء والمعاصرة. وهذا الرأي رفضه بعض الناشرين ودارسي النصوص مقدّمين أسباباً وجيهة، وهي أنه يجعل مهمة نشر طبعة «دقيقة» لأي مسرحية مستحيلة تماماً. ولكن هناك ما يدعو إلى الاعتقاد أن المسرحيات المعروضة الآن للبيع في المكتبات لا تعرض إلا نسخة مؤقتة من المسرحيات التي قُدِّمت في المسرح بالفعل.

وهكذا نرى أن شكسبير شاهد مسرحيات جون ليلي وجورج بيل إضافة إلى مشاهدة العروض الأولى لمسرحية «تيمورلنك». وعرف «المأساة الإسبانية»، حق المعرفة، وأدرك تماماً نجاح مارلو الرائع. كما كان محاطاً بالأدب المعاصر. كان مخطوط الأجزاء الثلاثة الأولى من «ملكة الجان» لإدموند سبنسر موجوداً في لندن، وكانت قد نُشرت منذ وقت قريب طبعة ثانية لـــ «حوليّات» هولنشيد. فلو شعر آنذاك بأنه مدفوع إلى الكتابة للمسرح، لوجد كل هذه المصادر والمؤثرات في متناوله. ولدينا أيضاً المسرحيات المزعومة «المبكرة» التي تفسّر لنا ثلاثة أعوام من الكتابة، إذا تحفظنا في التقدير. وهذا كله يقع بالفعل ما بين عاميْ ١٥٨٧ و ١٥٩٠. وخلال هذه المدة، شنّ كاتب الكراريس روبرت غرين عدداً من الحملات على كاتب مسرحي غير مُسمًّى، واعتبره غير متعلم ومنتحلاً أساليب كتاب آخرين. من كان ذلك الكاتب المسرحي؟

الفصل الثامن والعشرون

أرى أن الغيظ يأكلك، يا سيدي

كان روبرت غرين نفسه أحد «الكتاب المتخرّجين من الجامعة»، وصديقاً لكل من ناش ومارلو. وبغية كسب عيشه، أُرغم على الكدح الأدبي، مثله مثل كثير من معاصريه. وفي ذلك الوقت، صار معروفاً بين الناس ـ إن مسرحيات مثل «السيرة الشريفة للراهب بيكون» و «الراهب بنجي» و«سيرة أورلاندو فوريوسو» كانت «نجاحات في شباك التذاكر» للسيد فيليب هنزلو صاحب مسرح Rose. ومازالت كراريس غرين وصفاً لا نظير له للحياة في لندن القرن السادس عشر. غير أنه كان حسّاساً للاستخفاف، وشديد الحسد لمعاصريه الموهوبين.

هاجم شكسبير علانيةً أول مرة في ١٥٩٢. وكانت انتقادات أسبق وأكثر حيطة قد وُجّهت إلى شكسبير وإلى توماس كيد. دان غرين في ١٥٨٧ أولئك «الصبيانَ التافهين الذين يكتبون أو ينشرون أي شيء... يستقطرونه من القصائد القصصية.»[١] ومازال الجدل مستمراً إن كانت مسرحية «تيطس أندرونيكس» مأخوذة من قصيدة قصصية. كان تلك إشارة خفيفة وعابرة، ولكنها موْحية. وفي السنة التالية تابع الهجوم توماس ناش، صديق غرين وزميله في الجامعة، فانتقد أولئك الكتاب الذين «ينسبون معايب مفتراة إلى الجميع، وهم في الغالب أقلّ تعلماً من الجميع.»[٢] والكاتبان «الأقل تعلماً»

هما شكسبير وكيد اللذين حققا نجاحاً في المسرح العام خلال ذلك الوقت. وفي ١٥٨٩ ألّف غرين قصة متخيَّلة عنوانها «مينافون»، وفيها «يتمكن كاتب ريفي من إلقاء خطبة بارعة» غير أن أسلوبه «محشو بالتشبيهات والاستعارات المتكلفة.»[٣] وهذا ما سيميّز انتقادات أسلوب شكسبير بعد ذلك.

في مقدمة «مينافون» شدّد ناش الهجوم. كان شكسبير في ١٥٨٩ في الخامسة والعشرين من العمر، وكان ناش قد وصل لتوه من كامبردج، وقرر أن يعيش بما ينتجه فكره. كان ابن راعي أبرشية من لوستوفت، ويبدو أن مجرى حياته اللاحق كان تحقيقاً للمثل الإغريقي القائل: ابن الكاهن هو حفيد الشيطان. تواطأ مع صديقه غرين، وما لبث أن حقق نجاحاً في عمله ككاتب ساخر، وكاتب كراريس، وشاعر، ومؤلف مسرحيات بين حين وآخر. كان يعرف شكسبير جيداً. وكان يحوم حول جوار اللورد سترينج و إيرل ساوثمبتون بحثاً عن الرعاية والثناء، إلا أنه لم يُظهر الروحَ اللطيف لمعاصره إلا نادراً. كان أصغر من شكسبير بثلاث سنوات، ويبدو أنه امتلك شدة الطموح المبكر أو قسوته، فامتعض من نجاح شكسبير، وأراد أن ينافسه أو حتى يتفوق عليه. ولم يستطع أن يبلغ هدفه قط، وما لبث أن أصبح شاباً متهوراً ومحبطاً. احتُجز في سجن نيوجيت، ثم مات وهو في الرابعة والثلاثين أو الخامسة والثلاثين.

في مقدمة ١٥٨٩، يهاجم ناش أولاً بعض الكتاب غير المتعلمين والسعداء بالاستيلاء على أعمال أوفيد و بلوتارك، ثم «يتباهون» بأنها لهم. يقول ناش: «جرت العادة هذه الأيام بين فئة من الزملاء المتحايلين أن يخوضوا في الفنون جميعاً، وألا ينجحوا في أي منها، أن يهجروا وظائفهم في القضاء، والتي ولدوا لها، ويشغلوا أنفسهم بالمحاولات الفنية، وقلما يتمكنون من نقل بعض النصوص إلى اللاتينية إذا احتاجوا إلى ذلك». والموظف في

القضاء كان كاتباً في محكمة، وهو العمل الذي عيّناه لشكسبير من غير حسم. وتهمة العجز عن النقل إلى اللاتينية ربما تستبق ملاحظة بن جونسون عن شكسبير الذي تعلم من «اللاتينية قليلاً ومن الإغريقية أقل»، مع التضمين الواضح أن هذا الكاتب غير المسمّى لم يدرس في جامعة. ويذهب ناش إلى القول: «إن سينيكا الإنكليزي يقرأ في ضوء الشمعة، و يصنع جملاً جيدة كثيرة مثل «الدم متسوّل» ونحو ذلك، وإذا تلطفت في سؤاله في صباح شديد البرد أعطاك «هملتات» كاملة، وينبغي أن أقول: حفنة من الخطابات التراجيدية. ولكن واحزناه! tempus edax rerum (الدهر مهلك الأشياء)، وأين ما يبقى دائماً؟» من يهاجم ناش؟ فالإشارة إلى «سينيكا إنكليزي» ــ الكاتب غير المسمّى لم يتعلم من اللاتينية ما يكفي لقراءة ما كُتب بها من أعمال ــ تتوافق مع ميلودراما مدوّية مثل «تيطس أندرونيكس». والإشارة إلى «هملت» توضّح ذاتها، ولعل هذه المسرحية في شكلها الأصلي قد حاولت أن تتجاوز سينيكا وأحسنت المحاولة. وأما الاقتباس: «الدهر مهلك الأشياء»، فيظهر في «العهد المضطرب للملك جون»، المسرحية التي سبقت «الملك جون»، مسرحية شكسبير الأشهر منها. واقتباس شكسبير من أوفيد و بلوتارك هو الآن ملاحظة نقدية عادية.

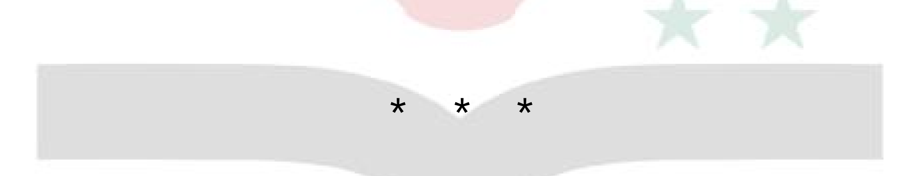
ويلي ذلك وصف لأولئك الكتاب المسرحيين الذين «يعبثون بالترجمات الإيطالية، وما أردأ الحبكات التي وضعوها»، وهذا تلميح مقنع إلى إحدى أقدم مسرحيات شكسبير الموجودة، وهي «سيدان من فيرونا». ويُعتقد أيضاً أن كاتبنا المسرحي «يقتبس ابتكار أريوستو»، إذ إن حبكة «ترويض الشرسة» مستمدة جزئياً من I suppositi (المدَّعون) لهذا الشاعر الإيطالي. ثم تنتهي مقدمة ناش إلى الإشارة إلى أولئك الذين «يرقّعون شِعْرهم المرسل بأدوات الشرط والعطف»، ثم تُوجّه إليهم تهمة شخصية، وهي أنهم «يُنشّون لحاهم على نحو

بالغ الغرابة.» وترد إشارات لاحقة إلى اللحى المنشّاة، وإلى العمل في المحاكم والتعليم في المدارس كصفات تعيسة لكاتب ريفي معين. وهذا خليط مثير للاهتمام يبدو أن هيئة شكسبير المراوغة تبرز منه ــ غير واضحة المعالم، وغير مكتملة التشكل، غير مألوفة أو قابلة للتمييز تماماً، ولكنها شكسبير.

وتتدافع في نثر ناش الملغز الحافل بالتلميح إشارات عديدة أخرى. تُنسب عبارة هملت: «أن نكون أو لا نكون»، إلى قول شيشرون: id aut esse aut non esse. ويُتهم المؤلف بأنه قلّد كيد، وحاول أن يتخذ من «الشعر المرسل الهادر» وسيلة يتحدى بها غرين ومارلو. وهل يمكن أن نرى أيضاً في الإشارة إلى «غرور الجزّار» إيماءةً إلى نشأة شكسبير المزعومة في دكان جزّار؟ لابد أن يكون الاستنتاج هو أن هذه التلميحات تتوجه كلها جهة واحدة، هي المؤلف غير المسمّى الذي كتب خلال ١٥٨٩ أولى نُسخَ «تيطس أندرونيكس» و «ترويض الشرسة» و «الملك جون» و «هملت». ومن يا ترى كان ذلك المؤلف غير شكسبير؟ كان ذلك العالم صغيراً لا يشغله إلا عدد محدود من الأشخاص. وقليلون هم المرشحون الآخرون كأهداف لازدراء ناش وغرين المشترك.

عاود روبرت غرين الهجوم سنة ١٥٩٠. يسيء في Never too late لممثل يسمّيه باسم الممثل الروماني الشهير روسكيوس. «لِمَ أنت، يا روسكيوس، تتباهى مثل غراب إيسوب بالريش البهيّ للآخرين؟ أنت لا تقدر أن تقول شيئاً عن نفسك...»(٤) ثم يكرر هذا الهجوم بعد عامين حين يدعو خصمه باسم «شيك ــ سين» Shake -scene. ولكن الحس السليم يوحي بأن ما تقدم كان حملة طويلة، ابتدأها «كاتب متخرج من جامعة» اعتقد أنه تعرّض لانتقاد أو إهمال جائرين لصالح «مؤلف ريفي غير متعلم» ومقلّد ــ والذي يبدو أنه لم يردّ ولو مرة واحدة على هجمات الآخرين عليه.

وإذا كان الشخص المقصود بالنقد هو بالفعل شكسبير، كان لدينا إذاً دليل على أن أواخر ثمانينات القرن السادس عشر قد شهدت حضوراً متميزاً له في عالم لندن المسرحي. وهذا يعني أنه قد بدأ يكتب للمسرح بعد وصوله الأول إلى لندن مباشرة. كما أن إطلاق اسم «روسكيوس» عليه يدلّ على أن مهاراته في التمثيل قد نالت بعض الاستحسان. والدارسون والنقاد يختلفون على أي دليل وكل دليل، ولكن هناك مثلاً قديماً يقول: إذا اختلف الأطباء،على المريض أن ينصرف. والشخص المنصرف عنا ربما يكون شكسبير الشاب.



* * *

الفصل التاسع والعشرون

لِمَ لا أحقق أنا الآن نجاحات مماثلة؟

وهكذا نستطيع أن ننشئ تاريخاً مقبولاً لهذه المرحلة المبكرة. ففي ١٥٨٧ كتب شكسبير، وهو عضو في فرقة الملكة، نسخة قديمة من «هملت». وهذه المسرحية المفتقرة إلى النضج قد اختفت ــ سوى أننا نعرف من وصف ناش سنة ١٥٨٩ أنها تضمنت عبارة هملت «أن نكون أو لا نكون»، إضافة إلى شبح يدعو إلى «الانتقام !» ــ وهناك تراث مديد من المرويّات يثبت أن شكسبير أدى دور الشبح، وهذا من شأنه أن يجلو أيضاً معنى ملاحظة ناش الغامضة عن الكاتب غير المسمَّى ــ «إذا تلطفت في سؤاله في صباح شديد البرد».

أكانت «الملك لير» التي كُتبت أيضاً في ١٥٨٧ نسخة مبكرة من تراجيديا شكسبير؟ إنها تبدأ بالانقسام المعروف للمملكة، ثم تنحرف عن النسخة اللاحقة. وهناك عناصر أكثر مأخوذة من قصص البطولة التقليدية، ومن القصص الشعبية للمرحلة، ولاسيما النهاية السعيدة التي يجتمع فيها شمل لير وابنته الطيبة. وهذه النسخة مثّلتها فرقةُ الملكة في الوقت الذي يُظن أن شكسبير كان فيه عضواً في تلك الفرقة. والمسرحية عمل متقن ومبتكر من عدة نواحٍ، ولكنها تختلف تماماً عن أي شيء كتبه حتى شكسبير الشاب، وهذا يجعل تأليفه لها في موضع شك جدي. ويطرح نفسه شكل ممكن آخر من التحول. فإن مثّل شكسبير بالفعل فيها، فمن الممكن أن تكون الحبكة والشخصيات قد سكنت خياله. ففي المسرحيات

المبكرة الأخرى المنسوبة إلى شكسبير هناك توافق ملحوظ بين كلمات الأدوار والمشاهد. و هذا التشابه بين النسخة الأولى والثانية من «الملك لير» لايوجد إلا في مقدمة الحبكة. لذلك يبدو من المرجح في هذه الوقت أن يكون شكسبير منهمكاً في إحياء قصة قديمة من غير كثير من الإحالات إلى المسرحية الأصلية. إن «الملك لير» الأولى مختلفة بالكلية عن «الملك لير» الثانية.

ويمكن إرجاع مسرحية ثالثة إلى عام ١٥٨٧، ولو لم يكن ذلك إلا بسبب الإشارة إليها في «نكات تارلتون». «كان في مسرح Bull في بيشوبس جيت مسرحية عن هنري الخامس كان ينبغي أن يُلطم فيها القاضي على أذنه، ولأنه كان غائباً ترتب على تارلتون نفسه أن يتلقى الضربة، فبما أنه مستعد للإبهاج دائماً، فقد عمد إلى أداء دور القاضي إضافة إلى دور المهرج». إن مسرح Bull هنا هو مسرح Red Bull، والمهرج تارلتون توفي في ١٥٨٨، ولذا فإن نسخة «الملك هنري الخامس» يجب أن يعود تاريخها إلى ما قبل ذلك الوقت. كان تارلتون عضواً في فرقة الملكة أيضاً. وهكذا تتضح الترابطات تماماً. إن «انتصارات هنري الخامس الشهيرة»، «كما أدّتها فرقة جلالة الملكة»، قد حُفظت في طبعة صدرت سنة ١٥٩٣. ومع أنها لا تتصف بالرشاقة أو الأناقة، فإنها تتضمن مشاهد وشخصيات تبنّاها شكسبير فيما بعد في جزئيْ «هنري الرابع»، و«هنري الخامس». إن الأشخاص «الوضعاء» الذين يعرفهم الأمير هاري، و فولستاف، و باردولف وغيرهم، قد استبقتهم الدعابات الخشنة والمؤثرة في آن معاً لكل من نيد، وكوم، وديريك، وجون كوبلر في مسرحية «الانتصارات الشهيرة». وتقوم حوادث أخرى أيضاً في مسرحيات شكسبير على مشاهد من هذه المسرحية المبكرة. وكما في حالة النسخة المبكرة من «الملك لير»، يبدو مرجحاً مرة أخرى أن يكون شكسبير قد أدّى دوراً في «الانتصارات الشهيرة» باعتباره عضواً في فرقة الملكة، ثم استخدم في وقت لاحق عناصر الحبكة التي راقته.

ويمكننا أن ننسب إلى عام ١٥٨٨ على وجه التقريب أعمالاً أخرى مثيرة للفضول، معتمدين على دليل خارجي وداخلي. وأهم تلك الأعمال مسرحية «ترويض شرسة» التي هي بلا شك النموذج الذي احتذته مسرحية شكسبير «ترويض الشرسة»، أو آذن بها. وبالطبع يوجد فروق بين «شرسة» و «الشرسة». فالأولى تقع أحداثها في اليونان لا في إيطاليا، وتستخدم أسماء مختلفة لمعظم الشخصيات، وهي أطول قليلاً من نصف طول المسرحية الأكثر شهرة، ولكن التشابهات قوية أيضاً ليس بأقلها التشابهات في خط القصة، والتماثلات اللفظية الكثيرة ــ و منها تكرارات دقيقة لعبارات عويصة مثل «اضربني حتى الموت بأسفل خيط بنيّ». إن الاستنتاجات واضحة كل الوضوح. إما أن يكون شكسبير قد استولى على كلمات أدوار و مشاهد من عمل كاتب غير مسمّى وغير معروف، وإما أن يكون قد أجرى تحسينات على النص الأصلي. وعلى أساس المبدأ القائل إن التوضيح الأبسط هو الأرجح، يمكننا أن نقترح أن مسرحية شكسبير «ترويض الشرسة» كانت تنقيحاً وتجديداً لأحد أعماله الأولى الناجحة. والنسخة المتأخرة أعمق وأغنى من الأصل بما لا يقاس، فالشعر أكثر إتقاناً، وتصوير الشخصيات أكثر إقناعاً. وبما أن المدة الفاصلة بين صدورهما منفصلتين تبلغ إحدى وعشرين سنة، فمن المؤكد أن المؤلف كان لديه الوقت والفرصة لإعادة خلق النص أو إبداعه. ويمكن أن نستخدم تشبيهاً من فن آخر هو أن «شرسة» رسم، و «الشرسة» لوحة. ولكن الفرق بين التنفيذ والتأليف، بين الرسم المجمل والتحفة الفنية، لا يمكن أن يلغي التشابه في الأساس. و كان هذا واضحاً بالنسبة إلى أصحاب المطابع والناشرين الذين انهمكوا في إخراج طبعات للمسرحيتين كلتيهما، وأجيز نشرهما مع حقوق الطبع ذاتها. إن ناشر «شرسة» واصل طبع «اغتصاب لوكريس» والجزء الأول من «هنري الرابع»، وبذلك حافظ على علاقاته الشكسبيرية.

والعامل الأكثر إثارة للاهتمام على كل حال في هذه المسرحية المبكرة من مسرحيات شكسبير هو عادةُ سرقة كلمات الأدوار من دراما مارلو، وفي وقت لاحق حُذفت أكثر هذه الأشياء المقحمة عندما غدت غير مناسبة، مع أنها تميّز إلى حد بعيد مسرحية «شرسة». جرى تمثيل جزءي «تيمورلنك» في ١٥٨٧، وحين يطعم بتروكيو خطيبته كاثرينا من رأس خنجره في مسرحية «شرسة»، فهو يسخر من مشهد مماثل عند مارلو. إن شكسبير الشاب يواصل أيضاً محاكاة لغة «الدكتور فاوستوس» على سبيل السخرية، وهذا يشير إشارة قوية إلى أنها تلت «تيمورلنك» في المسرح سنة ١٥٨٨. هناك مثل قديم يرى المحاكاة أصدق صور التملق، ومسرحية «شرسة» تقدم الدليل على أن شكسبير كان شديد التأثر بشعر مارلو الخطابي. ولكن من الواضح أنه كان لديه من قبل روح ساخرة رفيعة التطور، وأدرك أن براعة مارلو الشعرية قد تبدو سخيفة في سياق أقل نقاءً. وفي وقت متأخر قابل بين بلاغة الأبطال الرفيعة، والبلاغة الشعبية المتدنية للعامة، وبكلمات أخرى، فإن شكسبير الشاب كان صاحب موهبة كوميدية فطرية.

ويُظهر شكسبير في نسختي المسرحية كلتيهما حساسية مسرحية عالية. توضع المسرحية داخل مسرحية، ومواضيع التنكر وتبديل الأزياء أشياء مركزية بالنسبة إلى عبقريته، وشخوصه جامحو الخيال للغاية، يغيّرون هوياتهم في سهولة شديدة. وباختصار، إنهم جميعاً مؤدّون. إن جوهر التودد كله بين كيت و بتروكيو هو الأداء. يوجد هنا وفرة من الكلمات. وشكسبير الشاب أحب التلاعب بالألفاظ من كل نوع، وكأنه لم يستطع أن يكبح غزارته. أحب اقتباس أشياء قليلة من الإيطالية، وتقديم الأقوال اللاتينية السائرة، واستخدام تلميحات كلاسيكية. ولهذه الأسباب مجتمعة تحتفل المسرحية بنفسها. إنها تحتفل بوجودها في العالم بعيداً عن أي «معنى» ممكنٍ أُلصق بها عبر القرون.

إن «ترويض الشرسة» قد انتقدها ناش وغرين تباعاً في قصة «مينافون» الصادرة سنة ١٥٨٩، وفي مسرحية «حيلة لمعرفة المحتال» التي يُظن أنها كانت ثمرة تعاونهما. يجب أن نتخيل جواً من التنافس والشتائم كان يلين أو يقسو بحسب الظروف المحليّة. كان كل كاتب مسرحي يقتبس من أعمال الآخرين، ويزيد على العموم في جو دراما لندن المبكرة، ذلك الجو المتعدد الألوان وحتى المهتاج. وعلى كل حال، يبدو أن شكسبير هو الوحيد الذي اقتبس كثيراً من منافسه مارلو، وتدلّ مسرحية «شرسة» بالفعل على أن هناك ما يدعو غرين إلى أن يوجه إليه تهمة تزيين نفسه بريش مستعار. إن المسرحية مادة مفعمة بالحماسة، وهي ليست شيئاً إن لم تكن متعجلة وحيوية، غير أن السرقة الفاضحة لشعر مارلو توحي بأنه لم يقصد أن تحمل المسرحية على محمل الجد. إنها مجرد ترفيه مؤقت، ولكن تبين أنها حققت نجاحاً شعبياً مثل كثير من الكوميديات الإنكليزية الصاخبة.

ولما حقق شكسبير نصراً في الكوميديا، لم يعد هناك سبب لئلا يختبر نفسه في التاريخ. ففي ١٥٨٨، ظهرت مسرحيتان أخريان نُسبتا نسبة مقنعة إلى الكاتب الشاب، وهما «إدموند أيرونسايد» و «العهد المضطرب للملك جون». كانت الأولى موضوعاً لجدال كثير بين الدارسين[1]، وما ألهب الجدال أكثر هو أن نسخةً مخطوطةً من المسرحية يمكن تحديد موضعها في قسم المخطوطات التابع للمكتبة البريطانية. إنها مكتوبة بخط المحامين الأنيق على ورق مسطَّر جزئياً يستخدم أيضاً للوثائق القانونية، وتُظهر عدة صفات تتميّز بها تهجئة شكسبير وإملائه. ويمكن أن يطلب الوثيقةَ دارسٌ متحمس، ويحدّق، وقد أعماه التخمين، في المداد الذي قد يكون نصٌّ من ريشة شكسبير. إن بقايا الموتى العظام، مثل قناع أغامنون وكفن تيورن Turin، ليست إلا داعية منافسات مريرة وآراء متناقضة. إن دراسة الكتابات القديمة ليست بالضرورة علماً دقيقاً.

المسرحية ذاتها تدور حول إدموند الثاني المعروف بدفاعه الشجاع عن إنكلترا ضد كانيوت في مطلع القرن الحادي عشر. يُشاهد إدموند و كانيوت وهما يتصارعان بالسلاح وبالخطابة، غير أن مقاصدهما السامية تحبطها في الغالب دسائس إدريكس الشرير. وحين تنتهي المسرحية باتفاق، يغادر إدريكس خشبة المسرح متشامخاً، في استباق عجيب لمالفوليو، وهو يقول «وحق السماء سوف أنتقم منكما معاً». ولعل دور إدموند قد أعدّ من أجل إدوارد ألين الذي حقق نجاحاً منذ فترة قريبة في أداء دور تيمورلنك وفاوستوس. والمسرحية على أي حال تتصف بالقوة والسلاسة مع عناية مستمرة بالتأثير البلاغي وبراعة الحبكة. وتبدو الجدة على صفحاتها، وهذا، بأي مقياس، يجب أن يكون معياراً للحكم على تأليفها. لم يؤذن بأدائها على الفور، وذلك لأنها تتضمن خلافاً حاداً بين اثنين من رؤساء الأساقفة، وقد اعتُبر غير لائق في فترة كان رجال الدين فيها يتنابذون في التنازع الديني المعروف باسم «جدال مارتن ماربريليت». وهي لم تُمثَّل في واقع الأمر حتى ثلاثينات القرن السابع عشر.

إن هذه المسرحية هي في جوهر الأمر مأساة انتقام على غرار «المأساة الإسبانية»، إضافة إلى قطع الأيدي وجدع الأنوف. وإن ظهور إدريكس فيها يحدد أول ظهور للوغد في مسرح شكسبير:

هم لا يستطيعون أن يُداجوا كما استطيع أنا

أن أتكتّم، وأدلّس، وأخدع، وأتملّق الملك،

أن أتذلّل وأبدو دمثاً، أن أتعهّد وأعترض...

إن نبرة شكسبير الحقيقية تظهر من جديد، فمن الواضح أن هذه الكلمات تمهد للكلمات في «رتشارد الثالث». لقد وُصفت «إدموند أيرونسايد» بأنها أول مسرحية تاريخية باللغة الإنكليزية، ولكن ذلك الشرف يمكن في الواقع أن تدّعيه مسرحية غير معروفة عن مآثر هنري الخامس قُدِّمت في مسرح Red Bull.

غير أن «إدموند أيرونسايد» هي أول مسرحية تاريخية مستمدة من قراءة خيالية للمصادر التاريخية، والقصة مستندة إلى حد ما إلى «حوليّات» هولنشيد، وهو مصدر مسرحية «الملك لير» الأولى. فهي تستفيد من أوفيد، وبلوتارك، وسبنسر، وتتخللها عبارات قانونية، وعبارات من الكتاب المقدس، على نحو تعوّدته الأجيال المتعاقبة من دارسي شكسبير. وهي تدمج الكوميديا النثرية «الهابطة» في البلاغة الشعرية العالية، وتضعهما معاً في منظور أخّاذ. وتشترك مع أعمال شكسبير الشاب في سوء الفهم ذاته للأساطير الإغريقية، وتستخدم أول مرة صور «حرفة الجزارة» في الدراما الإنكليزية، وهي الصور التي أصبحت اختصاصاً شكسبيرياً إلى حد ما. ويَرِد فيها تحية all hail، والإشارة الفورية إلى يهوذا، وهو أمر تتميز به مسرحيات شكسبير[٢]. وفي هذه المسرحية دخول غريب على موضوع افتراق زوجين جديدين:

حزني حزن رجل تأهّل حديثاً
ويؤلمه الافتراق عن زوجته الجديدة
كم آهة أرسلت عند ارتحالي
كم مرة هممت بالرجوع.

إن هذه المميزات كلها تتضافر على طرح سؤال له صلة بالموضوع. مَنْ غير شكسبير الشاب كان يمكن أن يكتب ذلك في ١٥٨٨؟ مارلو أم كيد أم غرين؟ لا أحد يبدو ملائماً أو مقنعاً مثل شكسبير نفسه.

إن «إدموند أيرونسايد» يمكن أن تقدم لنا إذاً دليلاً على موهبة شكسبير الشاب في إعادة خلق القصة التاريخية على خشبة المسرح. ولقد قلّده كتاب مسرحيون آخرون، وأشهر الأمثلة مسرحية مارلو «إدوارد الثاني». ولكن أحداً منهم لم يكن عنده قدرته الفطرية على إبداع حدث لا يُنسى من أوصاف المؤرخين المتكلفة أحياناً. كان يستطيع أن يصف شخصية بكلام

معبّر، وأن يلخص في تفصيل ذي دلالة ما وراء الحدث من أسباب متعددة، وأن يبتكر حبكات لا تُنسى. ولعل موهبته الأعظم والأبكر، على كل حال، هي تقديم الكوميديا كفاصل للراحة من الحدث المأساوي أو العنيف. كان لديه «أذن» لا عيبة فيها للاختلاف والتغير.

إن هذه المسرحيات المبكرة لا تُضمّ إلى «تراث» شكسبير الرسمي الموثوق به. ويرى دارسون كثيرون أن الدليل الداخلي أو الخارجي على كاتبها غير موجود. أتراها لا تعتبر «شكسبيرية» بما يكفي؟ ولكن شكسبير نفسه لم يصبح «شكسبيرياً» على الفور. إن وايلد في أول حياته لم يكن وايلد الذي عرفناه فيما بعد، و براونِنغ الشاب لم يكن على غرار براونِنغ الناضج. ولقد نُشرت مسرحيات شكسبير بعد مضي وقت طويل على كتابتها وتمثيلها، ولم يطبع كثير منها إلا بعد وفاته. وبكلمات أخرى، تسنّى له الوقت الكافي للتنقيح والتزيين.

كُتبت مسرحياته المبكرة بأسلوب معاصريه «الجديد» المستحسن، فهي سلسة، بل تظهر أحياناً سهولة أكثر مما تظهر ابتكاراً. وهي تستخدم شعراً خطابياً في آخر كل بيت منه وقْف مع مقاطع منمقة من عند أوفيد و سينيكا. وتتضمن المسرحيات عبارات لاتينية، وتلميحات كلاسيكية عامة. كما أنها كُتبت كتابة عظيمة الحيوية والبراعة، وكأن الكلمات والإيقاعات تنبثق من غير جهد من منبع ما للطاقة والثقة الفائضين. غير أنه كان يتعلم حرفته طيلة الوقت أيضاً، وما يدهش في تطوره المبكر هو سرعة التقدم. تعلّم من استجابة الجمهور ومن استجابة الممثلين، وتوسع وتعمق مدى لغته إلى حد لا يقاس وهو يختبر مختلف أشكال الدراما. كان يتوافق مع اللغة المحيطة به ــ الأشعار، والمسرحيات، والكراريس، والخطابات، وكلام الشارع ــ ويتشرّب كل شيء. ربما لم يشهد تاريخ الدراما الإنكليزية كاتباً أعظم منه تمثُّلاً.

وتكهن بعضهم أيضاً تكهناً مقبولاً أن شكسبير قد كتب في ١٥٨٨ مسرحية أخرى مستندة إلى السجلات التاريخية، وأنها نشرت فيما بعد بعنوان «العهد المضطرب للملك الإنكليزي جون». ولا شك في أن مسرحية «الملك جون» اللاحقة تشابهها إلى حد يمكن معه أن ننظر إليها على أنها تنقيح أو تعديل للمسرحية السابقة. لا يوجد مشهد واحد في «الملك جون» لا يستند إلى مشهد أصلي في «العهد المضطرب». وقد لاحظ أحد نقاد القرن التاسع عشر أن «شكسبير قد حرص بلا شك على الانسجام مع المسرحية الأقدم لأنها كانت مفضلة عند الجمهور.»[٣] والأمر الأرجح مع ذلك هو أنه حرص على الانسجام مع المشاهد السابقة لأنه هو كاتبها، وإلا نواجه مرة أخرى الحالة الشاذة المستغربة، وهي سرقات شكسبير الكثيرة من عمل غير معروف وغير مسمّى، ثم تقديمها إلى الناس باسمه، ناسخاً حتى ما في الأصل من أخطاء تاريخية.

كان ناشرو «العهد المضطرب» في ١٦١١ و ١٦٢٢ متأكدين من الأمر،فأقرّوا بأنها من أعمال W sh و W.SHAKESPEARE من غير أي تصحيح. ومما يُطرح أحياناً هو أن الناشرين في القرنين السادس عشر والسابع عشر كانوا مهملين ومفتقرين إلى التأهيل، وأنهم كانوا يضعون أسماء مزوّرة على صفحات العنوانين. ولم تكن هذه هي حالتهم في واقع الأمر، إذ كانوا منظَّمين تنظيماً صارماً في جمعية الطابعين والناشرين، وقادرين على فرض غرامات كبيرة على أي خارق للمعايير. كان يوجد بالطبع أصحاب مطابع نصّابين بين حين وآخر يحاولون تقديم عمل للناس باسم W.S، أو أي اسم موحٍ آخر، غير أن ناشر طبعة «العهد المضطرب» في ١٦٠٠، فالنتاين سيمز، كان يعرفه شكسبير، وكان مسؤولاً عن الطبعات الأولى لأربع من مسرحياته. وما كان له أن يضع على أي كتاب الأحرف الأولى من اسم وليام شكسبير W sh من غير مسوِّغ.

تشغل المسرحية موقعاً لها في التنافس المستمر بين الكتّاب المسرحيين في تلك المرحلة. فهي مؤلّفة من جزأين على غرار «تيمورلنك» التي ألفها مارلو قبل سنة خلت. أما مخاطبة «السادة القراء» المطبوعة كمقدمة على شاكلة مقدمة «تيمورلنك» فهي تنتقد «تيمورلنك المغولي» على أنه «وثني»، وبالتالي موضوع غير مناسب للمسرح في بلد مسيحي. وفي حين أن مارلو يسخر في مقدمته من «حيوية الأسجاع المحليّة»، فإن مؤلف «العهد المضطرب» يبذل بعض الجهد ليؤلف كثيراً منها. وفي السنة التالية قلّد ناش أيضاً «العهد المضطرب» للسخرية منها. وهذا كله كان جزءاً من معركة الكتاب الشباب التي أديرت في هذه المرحلة على مستوى الهجوم الساخر أو التقليد، وهذه المعركة تعطي شكسبير سياقاً وشخصية على كل حال.

ونواجه في المسرحية الموجودة صعوبات التطابق والتفسير التي تلقي بالمصادفة ضوءاً على الظروف الدرامية للمرحلة. فالمشهد المتعلق بالسطو على ذهب كنيسة في «العهد المضطرب» لا يشبه شيئاً كتبه شكسبير. إنه مشهد هزليّ ولكنه من النوع المنحطّ. ويمكننا أن نستنتج أن شخصاً آخر قد أضاف هذا المشهد ــ ربما ممثل هزلي أدّى أحد الأدوار. كان شيئاً معتاداً أن يكتب ممثلو الكوميديا كلمات أدوارهم. وعدم إدخال شكسبير هذا المشهد في «الملك جون» المنقّحة يدلّ على أنه لم يعمله هو. لذلك فإن لدينا مسرحية متعددة الأصول.

وعلى هذا نستطيع أن نرى تكوين فنه المسرحي في ثلاثة ظروف منفصلة ولكنها مترابطة. لقد كتب عدّة مسرحيات مبكرة نقّحها فيما بعد، ومثّل في بعض المسرحيات ولاسيما حين كان عضواً في فرقة الملكة، ثم إنه استعاد تلك المسرحيات وأعاد خلقها في نُسخه الخاصة، وتعاون مع ممثّلين وكتاب مسرحيين آخرين. وهذا اختلاط لا يمكن في هذا الوقت المتأخر تحليله، غير أن فضيلته هي في إشارته إلى الظروف المشوشّة والمربكة التي برز فيها شكسبير.

الفصل الثلاثون

يا للمشهد البربري والدموي

الجدال قليل حول كتابة شكسبير الشاب بالفعل لمسرحية «تيطس أندرونيكس»، وهي مليودراما كلاسيكية مثيرة موجهة إلى السوق الشعبية في دور التمثيل العامة. ويكاد يكون مؤكداً أن جورج بيل هو الذي ألّف الفصل الأول، ثم دُعي شكسبير إلى إتمام العمل، وهذا مثال آخر على التعاون المبكر. ومن الممكن أيضاً أن يكون شكسبير قد كتب المسرحية كلها، بعد أن قرر أن يقلّد أسلوب بيل المتأثّر بالاحتفالات والمواكب، على أن دافعه إلى فعل ذلك غير واضح.

إن «تيطس أندرونيكس» هي مسرحية تحاول أن تهزم كيد ومارلو في لعبتهم ذاتها، أي مسرحية انتقام على نطاق واسع ودموي. يقتبس شكسبير البنية والتفاصيل من مسرحية كيد «المأساة الإسبانية»، ثم يغنْي ألونها وطابعها المسرحي، وكان قد صار أكثر ثقة من معاصره في فهمه للمسرح. أخذ وغده المسرحي أرون من نموذج برباس في مسرحية مارلو «يهودي مالطا»، ولكنه جعله شراً منه. إنه يقلّد مارلو طيلة الوقت، كما اتضح ذلك تماماً في «ترويض شرسة». وفي المسرحية أشياء كثيرة من عند أوفيد وفرجيل وكأنما ذلك إثبات أن شكسبير تلقّى هو أيضاً تعليماً كلاسيكياً. يقتبس أبياتاً من سينيكا على الطريقة المستحسنة آنذاك، ثم يقدّم على خشبة المسرح

نسخة من «تحوّلات» أوفيد للتذكير بأيام المدرسة. ولكنه في مسرحة أوفيد، إذا صحّت العبارة، إنما ينخرط في مشروع جديد. فهو يمسرح الشعر ذاته على نحو ما. لقد كان يطّور مواهبه المبكرة.

تحدث مِيْتات عنيفة في «تيطس أندرونيكس»، ويحدث بتر وتشويه فظيعين أيضاً. يُقطع لسان البطلة لافينيا، وتُبتر يداها. ثم إنها تُرغم على كتابة اسم مرتكب الجريمة وهي تحمل عوداً في فمها. وتُقطع يد تيطس اليمنى على خشبة المسرح، ويصل الرعب إلى ذروته في مشهد الختام عندما تأكل الملكة الشريرة لحم ولديها المشويّ في فطيرة، قبل أن يطعنها تيطس حتى الموت، ثم يقتل هو نفسه. إنها مسرحية مفرطة الغلوّ ـــ ومن النوع الذي مازال يصدم الجمهور المعاصر ـــ بحيث أن بعضهم افترض أن شكسبير كان يحاكي على سبيل السخرية أسوأ منكرات هذا النوع الأدبي. ولكن ذلك الافتراض لا دليل عليه مطلقاً، وهو يتعارض مع ما كان يجري في مسرح القرن السادس عشر، حيث كانت مأساة الانتقام أكثر جدة وإثارة من أن يُسخَر منها على هذه الطريقة. فمن غير المرجح، مثلاً أن يضحك الجمهور الإليزابيثي على مشهد لافينيا المقطوعة اليدين، إذ إن هذه العقوبة كانت تستخدم في الأماكن العامة. وحجتنا مقنعة إذا قلنا إن شكسبير قد دفع مشهد سفك الدماء إلى أقصاه لأنه كان يكتب لمواطنين تعوّدوا الميتات العنيفة والمؤلمة. أراد أن يشحن الجمهور بالرعب، فتبطن الأحداث باستمتاع وتلذذ أنسياه أو جعلاه يتخلّى عن أي إحساس باللياقة المسرحية. وكان ذلك مسألة خطابة وليس مسألة توضيح. ويمكن أن نشك طبعاً في أن يكون هذه الإحساس باللياقة قد وجد في دور التمثيل العامة التي كان يجري فيها تعذيب الدببة والثيران. وفي هذه المرحلة المبكرة التي انعدمت فيها القواعد والأعراف، كان كل شيء مسموحاً به في الدراما الشعبية والمحترفة.

إن شعور شكسبير على كل حال هو الفرح الخالص بالإبداع الذي يتعدّى التراجيديا والكوميديا. إن الحماسة الخالصة للعرض والبلاغة والمشهد تستحوذ عليه. لذلك كانت كتابته سلسة وسريعة، فاقتبس في غمرة ذلك بيتاً من «العهد المضطرب». كانت الأخطاء و التنافرات المسرحية قليلة، ويمكننا أن نستذكر كلمات الناقد الألماني شليغل عندما كتب عن «تيطس أندرونيكس»: «ومن المرجح جداً أيضاً أن يكون أخفق عدة مرات قبل أن نجح في سلوك الطريق الصحيح. فالعبقرية هي بمعنى ما لا تخطئ، وليس عليها أن تتعلم إلا الفن، ويجب أن تكتسبه بالممارسة والتجربة»[١].

على أن هذه المسرحية لم ينظر إليها على أنها «إخفاق» في ذلك الوقت. فبما أنها مسرحية شعبية إلى حد بعيد، وظلت تؤدَّى وتتلقّى الثناء ثلاثين سنة بعد إخراجها الأول، فقد أكسبت شكسبير الشاب شهرة ونفوذاً. لايمكن الآن التحقق من تاريخ إخراجها الأول، وربما مُثِّلت أول مرة تحت عنوان tittus & vespacia قبل تنقيحها بعد ثلاثة أعوام أو أربعة. لقد تضمّنت موسيقا و فرجة، واحتاجت إلى عدد كبير من الممثّلين لمشاهد الطقوس والمواكب المتنوعة. كانت مشاهدها ممتعة في الواقع إلى حد ألهمت معه هنري بيشمان، مؤلف «الجنتلمان الكامل»، رَسْمَ أول إخراج شكسبيري، ولكن ليس واضحاً كل الوضوح إن كان ذلك تسجيلاً لأداء مسرحي أم إعادة تركيب ممثلنة. ولكن أسلوب الأداء والوقفات إليزابيثية أصيلة.

والحقيقة الغريبة هي أن أعمال الكتّاب المبكرة تحتوي على بذور أعمالهم في المستقبل، وكأنها في حالة جنينية، لذلك يمكننا أن نرى في «تيطس أندرونيكس» أول تململات كاليبان وكوريولانس، وماكبث ولير، وكأنهم جميعاً يتنافسون على الاهتمام. وفي أكثر من مناسبة، يشير شكسبير إلى «الروح النبويّة». فالكتاب العظام يلهمهم مستقبلهم المجهول على الأرجح

أكثر من ماضيهم المعروف المحدود. ولقد زوّد التوقع عبقرية شكسبير بالطاقة أكثر من التجربة.

وكما تبدو لنا عادةُ شكسبير، فقد راجع المسرحية في الأعوام اللاحقة لممثلين مختلفين وإخراجات مختلفة. كما أنه أضاف مشهداً كاملاً علاقته بالحبكة ضعيفة ولكنه يرتبط بالكشف عن الشخصية. ويبدو مرجحاً أنه تحلّى باستيعاب فطري لفن المسرح قبل أن يصرف اهتمامه إلى التعبير. وعلى خلاف معاصريه، كان قد امتلك فكرة ثابتة عن الشخصيات وهي تمثّل، وعن الشخصيات وهي تستجيب للتمثيل. ولما خرجت من قلمه كانت منخرطة في اللعبة سلفاً.

وهكذا لدينا بين نسخة «هملت» المحتملة الأولى و«تيطس أندرونيكس» نحو ست مسرحيات أو سبع ربما ألّفها شكسبير الشاب في العامين الأولين الذين أعقبا وصوله إلى لندن - منها «انتصارات هنري الخامس الشهيرة» و«ترويض شرسة» و«إدموند أيرونسايد» و«العهد المضطرب للملك جون». وفي الماضي اعتُرض على ذلك لاعتقاد بعضهم أنه لم يكن ممكناً أن يكتب هذا العدد من المسرحيات في هذه المدة القصيرة من الزمن ــ ثلاث مسرحيات أو أربع في السنة، بحسب أي تقدير. ولكن ذلك يسيء فهم ظروف القرن السادس عشر تماماً. لم يكن شكسبير كاتباً مسرحياً حديثاً. فالعجب هو ألا يكتب أكثر. وبالفعل فقد نُسبت إليه مسرحيات أخرى، أو أجزاء من مسرحيات. كانت المسرحيات تؤلَّف، وتُمثَّل، ثم تُهمل بمعدل مدهش السرعة ــ كانت كل فرقة تمثّل في كل موسم سبع مسرحيات جديدة أو ثماني. كان معاصروه، من مثل روبرت غرين، يخرجون المسرحيات عند الطلب، وكانوا محظوظين إذا تسنّى لأعمالهم المسرحية حياة درامية مدتها شهر أو أسبوع. لم تكن المسرحيات تعتبر أدباً بأي معنى. إضافة إلى ذلك، فإن شكسبير قد

رغب في أن يصنع اسمه وثروته في المسرح. والمقارنات مع معدل إخراجاته اللاحقة ليست ملائمة. لقد نشط في الكتابة وأسرع، وقد امتلأ بالقوة الدافعة الأولى للعبقرية.

توجد صورة لشاب معروفة باسم صورة جرافتون، وذلك لامتلاك الدوق جرافتون لها في مطلع القرن الثامن عشر. نقرأ على الصورة أن عمر الجالس أربع وعشرون سنة، وأنها رُسمت في ١٥٨٨. وعلى قفاها كتب W+S. وقد يسهل علينا أن نرفض ارتباط الصورة بشكسبير باعتباره ضرباً من التفكير في المتمنَّى لولا التشابه المدهش بين صورة الشاب، و صورة شكسبير الأكبر في السن في طبعة Folio الأولى. فالفم هو ذاته وكذلك الفكّ، وحافة الأنف والعينان اللوزيتا الشكل. ومجمل التعبير هو ذاته. هذا شاب داكن الشعر، ونحيف، ووسيم (لا حائل بينه وبين صورة ذلك الجنتلمان الذي صار بعد أعوام أصلع وسميناً بعض السمنة). وهو يرتدي السترة والياقة الدارجتين، غير أن وجهه يعبّر عن تيقّظ، وعن شيء من التفكّر أيضاً. ولو دعته الضرورة لاستطاع أن يترأس حركة رومانسية. وطرح بعضهم أن شكسبير الشاب ربما لم يكن ليستطيع في سن الرابعة والعشرين أن يشتري مثل هذه الملابس الدارجة والنفيسة. وكيف استطاع أن يدفع هو أو والده للرسّام؟ ولكن ماذا يقول أولئك إن كان شكسبير قد أصبح في ذلك الوقت كاتباً مسرحياً ناجحاً؟ وهذا افتراض رائع على أي حال.

* * *

الفصل الواحد والثلاثون

لن أتوقف ثانية لن أهدأ أبداً

وهكذا تبرز صورة للكاتب المسرحي الشاب وهو في العشرينات، ولكنه مع ذلك قد حقق نجاحاً شعبياً بسلسلة متنوعة من المسرحيات التاريخية والكوميدية والميلودرامية. لقد انهمك في كل شيء بالسرعة والثقة اللتين يتصف بهما من يبدو قادراً على منح كلماته أجنحة. كتب، وتعاون مع آخرين. وما عُرف به فيما بعد من وفرة وغزارة كان واضحاً من البداية. ومع ذلك كان يكسب عيشه من التمثيل، من أداء أدوار مطلوبة و «مأجورة». وكان قد انتقل خلال ١٥٨٨ إلى فرقة اللورد سترينج، مؤكداً ما ذكره هنزلو فيما بعد عن امتلاك الفرقة مسرحية عنوانها harey the vi. وفي الأشهر الأولى من عام ١٥٨٩ طافت الفرقة في البلاد، ولكن السجّلات فيها اختصار، ومن المستحيل تتبع سير جولاتها المسرحية. إلا أنها عادت إلى لندن في أواخر خريف ذلك العام، وتذكر السجلات أنها كانت تمثِّل في نُزُل Cross Keys.

ودار بعض الجدل بين الناس حول مسرحيات هازلة تشير إلى نزاعات ذلك الزمن الدينية، فاستدعى عمدة لندن فرقةَ أدميرال وفرقة اللورد سترينج، وطلب منهما عدم تمثيل تلك المسرحيات في المدينة. وهذا يشير إلى التوتر المستمر بين السلطات المدنيّة والفرق المسرحية. وتقول رسالة من العمدة في ٦ تشرين الثاني إن فرقة أدميرال قد أطاعت الأمر، أما فرقة اللورد سترينج فقد «خالفتني بازدراء شديد، ومثّلت بعد الظهر في Cross Keys، وكان ذلك

إساءة كبيرة للطبقة الراقية التي علمت أن عملها محظور». ونتيجة لذلك «فأنا لا يسعني إلا أن أُدخل بعض أعضاء الفرقة إلى أحد المحابس».[١] وربما كان شكسبير أحد اللذين أودعوا في السجن.

وانتقلت فرقة اللورد سترينج عندئذ من Cross Keys، حيث مُنعت من العمل، إلى مسرح Curtain الذي كان خارج دائرة اختصاص سلطات المدينة. كان مسرح Curtain هو مسرح الفرقة «الصيفي»، ولكنه كان خالياً في تلك الفترة من حسن الحظ. وفي الشهور الأولى من عام ١٥٩٠ قدّمت الفرقة ألواناً من العروض من مثل *vetus comoedia*، في حين أن فرقة أدميرال المنافسة كانت تمثّل في مسرح Theatre المجاور. غير أن الفرقتين عادتا إلى العمل المشترك في أواخر ١٥٩٠. وفي الأعمال التي قُدِّمت في البلاط أمام الملكة في تشرين الأول ١٥٩٠ وشباط ١٥٩١، يطلق على الفرقة رسمياً اسم فرقة سترينج في إحدى الوثائق، وفرقة أدميرال في وثيقة أخرى. وبكلمات أخرى، أصبحتا غير متمايزتين، وتوافرت لهما موارد أتاحت لهما إنجاز إخراجات كثيرة وضخمة ألغت أي منافسة بينهما في الأعوام اللاحقة. وهذه الفرقة الموحّدة هي الفرقة التي ينبغي أن نعثر فيها على شكسبير ومسرحياته التاريخية الرئيسية.

ولكن أين كان يمكن أن يكون بالمعنى الأكثر تحديداً للموضع؟ وصف جون أوبري الكاتب المسرحي الشاب بأنه «نال مزيداً من الإعجاب لأنه لم يلازم فرقة، وسكن في حي شوريدتش، ولم ينغمس في الملذات، وتذكر إحدى الوثائق أنه كان يتأذى إن دُعي إليها». ومع أن هذه المعلومات قد حصل عليها أوبري عن طريق غير مباشر، فهي صحيحة تماماً. كان حي شوريدتش هو المكان الذي يتخالط فيه الممثلون وكتاب المسرح في المساكن والفنادق ذاتها. وكان هناك شوارع محددة أيضاً يقيم فيها الممثلون. هكذا كان نمط السكن في لندن القرن السادس عشر، حيث كانت تجتمع الحرف وأصحاب الحرف. ولقد سكن شكسبير حيث كان يعمل، قريباً من دور التمثيل التي استُخدم فيها، و جاراً لزملائه الممثلين وأسرهم.

ومن بين جيران شكسبير في شوريدتش في أواخر ثمانينات القرن السادس عشر كان كوثبرت و رتشارد بيربج اللذان كانا ساكنين مع أسرتيهما في شارع هولي ويل. وكان الممثل الكوميدي رتشارد تارلتون يسكن في الشارع ذاته مع امرأة مريبة السمعة معروفة باسم إم بول. وأقام في شارع هوغ الممثل جبرييل سبنسر الذي قتله فيما بعد بن جونسون في أثناء مشاجرة صاخبة. كما سكنت أسرة بيستون في الشارع ذاته. وعلى بعد بضع ياردات، وفي فسحة معروفة باسم نورتون فولجيت، أقام كريستوفر مارلو و روبرت غرين، كما سكن هناك الكاتب المسرحي توماس واطسون.

لو رغب شكسبير في «الانغماس في الملذات»، لوجد كثيراً من الفرص في الجوار. لقد اجتذبت المسارحُ الأنزالَ والمواخير. وفي شارع هوغ، إنما تورط واطسون ومارلو في شجار أودى بابن صاحب نُزُل، وحُبسا بعد ذلك في سجن نيوجيت. يوصف الحي في «زركشة توماس ناش» بأنه حي «يهيم الطلاب والجنود الفقراء في شوارعه الخلفية وضواحي المدينة من غير خرقة على أجسادهم» في مجتمع «باعة الكحول و رُفاة الجوارب» إضافة إلى بغايا «معتوهات من السكر يسلّقن الطعام مع فرنسيين من ذوي السَرَف»، وكان هناك عرّافون وأساكفة ومواطنون يبحثون عن «معاقرة الخمرة والانتقاع في البيرة». ولما قدّم شكسبير «حياة القاع» في مسرحياته، حياة البغايا والقوّادين وسماسرة الفحش، كان لديه معرفة مباشرة بما كتب. كان على طول جانبيْ الشارع العام في شوريدتش صف من المنازل، ومن الممكن أن يكون شكسبير الشاب قد سكن في أحدها، وعلى مقربة من كنيسة القديس ليونارد المبنية بالحجر والخشب، وحيث دفن في آخر المطاف عدد كبير من الممثلين الذي عمل معهم. ولو لم يعد إلى ستراتفورد قبل وفاته، لكانت هذه الكنيسة هي مرقده الأخير. لقد كانت مشهورة بأجراسها المجلجلة.

وخلال أواخر ١٥٩٠، عادت فرقة أدميرال إلى التمثيل في مسرح Theatre، وفرقة اللورد سترينج في مسرح Curtain، وهناك دليل، مثلاً، على أن الفرقة الأولى مثلت «نصيب الرجل الميت» في المسرح الأول، والأخيرة مثَّلث «الخطايا السبع المهلكة» في الثاني. كان شكسبير يعمل بالتعاون مع أعظم ممثلي التراجيديا في جيله، ألين و بيربج، إضافة إلى ممثلي كوميديا متنوعين وممثلي نماذج. كانوا خليطاً من المواهب الفردية القابلة للاشتعال، وهناك كثير من الشواهد التاريخية على العنف والسجال والعراك بين الممثلين، وبين الممثلين والجمهور، وبين الممثلين والمديرين. ففي شتاء ١٥٩٠، وقعت حادثة عندما تورطت أرملة جون برين في نزاع مع جيمز بيربج حول تقسيم الإيرادات ــ وجون، كما رأينا، كان أحد المالكين الأصليين لمسرح Theatre، وأحد بُناته. وصلت الأرملة وأصدقاؤها إلى مدخل شرفة المسرح في إحدى ليالي تشرين الثاني، وطالبوا بحصتهم من المال. وقد وصفها بيربج بعد ذلك بأنها «عاهرة قاتلة»، وتابع قائلاً، بحسب أقوال شاهدٍ فيما بعد: «اشنقوا هذه الزانية» فليس «لها شيء هنا». ثم جاء رتشارد بيربج، الممثل التراجيدي، حاملاً في يده عصا مكنسة، وأخذ يضرب أصدقاء الأرملة. قال: إنهم جاؤوا ليأخذوا نصف الإيرادات، «ولكني أظن أنني حوّلت نصف الإيرادات هذا، وأرسلته مرزوماً». ولما دافع أحدهم عن السيدة برين «عامل المتدخل باحتقار وازدراء، وهدده بالضرب أيضاً إن أدخل نفسه في الأمر ثم دعاه إلى المبارزة في ذلك الوقت».[٢] هذا جزء من النسيج الصاخب لعالم لندن في القرن السادس عشر، وما كان ليستأهل الاهتمام هنا لولا تقصي بعض الدارسين لوجود هذا الشجار في كتابة شكسبير الثانية لمسرحية «الملك جون». وبالطبع فإن شكسبير كثيراً ما قدّم مادة معاصرة من أجل جمهوره. وفي هذا الإخراج ربما أدى رتشارد بيربج الدورَ شبه البطولي لابن الزنا فولكونبردج. وأن يؤدي بيربج دور نفسه ــ إذا صحت العبارة ــ إضافة إلى دور فولكونبردج أمر فيه بعض التسلية. ولا يسعنا أن نأمل في استعادة جميع التلميحات التي أدخلها شكسبير في مسرحياته، ولكن من المهم أن ندرك أنها مندمجة في نصوصه.

وبعد ستة أشهر، أي في ربيع ١٥٩١، حدث شجار أخطر عاقبة، وذلك عندما تنازع إدوارد ألين وجيمز رتشارد. وتنازعهما ليس معروف السبب ولا الطبيعة على وجه الدقة، ولكن صلته بالمال أمر لا شك فيه. ربما كان بيربج يعامل الممثّلين بالطريقة المستعلية ذاتها التي عامل بها أرملة برين. والعاقبة هي أن ألين ارتحل إلى مسرح Rose على الجانب الآخر لنهر التيمز، والذي كان يملكه ويديره فيليب هنزلو، وأخذ معه أيضاً قسماً كبيراً من ممثلي فرقة أدميرال وسترينج الموحدة إضافة إلى بعض الأزياء والمسرحيات المطبوعة. وبقي رتشارد بيربج بالطبع في الضواحي الشمالية، في المسارح التي امتلكها والده، مع مجموعة من الممثلين الذين لم يرغبوا في العمل مع ألين في مسارح جديدة. ومن بين الذين بقوا مع بيربج كان جون سنكلر المعروف باسم سينكلو، وهنري كوندل، ونيكولاس تولي، وكريستوفر بيستون. وهؤلاء جميعاً عملوا مع شكسبير طيلة حياته باستثناء تولي. وما يثير الاهتمام هو أن شكسبير أعطى رتشارد بيربج أكثر الأدوار بطولة في مسرحية «الملك جون» المنقحّة. ومن الدليل الذي تقدمه المسرحيات المطبوعة الباقية، يمكن الافتراض أنه كان أحد أولئك الذين قرروا البقاء مع بيربج والآخرين في مسرح Theatre. وأخيراً مُنحوا رعاية إيرل بمبروك، وأصبحوا معروفين باسم فرقة بمبروك.

ولا شك في أن شكسبير قد عزم على البقاء مع بيربج وممثّليه لأنه سيصبح بعد ذلك على رأس كتّاب الفرقة. كان يسرّه أن تكون فرقة في متناوله للتعبير عن رؤياه للعالم. وباعتباره كاتباً مقيماً، يبدو أنه جلب معه بعض مسرحياته، وكأنه كان يمارس حق امتلاكها. وهذا لم يكن مألوفاً، بما أن المسرحيات كانت على العموم للفِرَق أو لمديري دور التمثيل، ولكن ذلك يدلّ على أنه حتى في هذه المرحلة المبكرة لم يكن مفتقراً إلى فطنة رجل الأعمال أو خبرة المحترف. هي ذي الظروف التي مكّنت ممثلي بيربج من تمثيل «تيطس أندرونيكس» و «ترويض شرسة».

ومثلوا مسرحيتين أخريين أيضاً هما «الجزء الأول من النزاع بين أسرتي يورك ولانكستر الشهيرتين» و«المأساة الحقيقية لرتشارد، دوق يورك»، وهاتان المسرحيتان تؤذنان بالجزء الثاني والثالث من «هنري السادس». وربما كُتبتا في واقع الأمر قبل انفصال ألين عن بيربج. وهناك خلاف آخر يدور حول هاتين المسرحيتين المبكرتين. ويمكن أن نتنبأ أن هذا الخلاف هو بين الذين يعتقدون أن شكسبير الشاب هو الذي كتبهما ثم نقّحهما فيما بعد، وأولئك الذين يأتون بالحجة على أن كاتباً أو كاتبيْن مجهولين قد ألفاهما، وأولئك الذين يصرّون على أنهما عملان أعيد تأليفهما فيما بعد. ويبدو أن الافتراض الأول هو الأرجح. فالمسرحيتان كلتاهما قد نشرهما ناشرون ذوو سمعة حسنة، وتعلن طبعة مشتركة في ١٦١٩ أنهما قد «كتبهما وليام شكسبير، النبيل». ويؤذن «الجزء الأول من النزاع» بالجزء الثاني من «هنري السادس» من كل النواحي تقريباً، من المشاهد الكاملة إلى الأبيات المفردة والعبارات الصغيرة. وبالمثل فإن «المأساة الحقيقية» تشبه شبهاً قوياً الجزء الثالث من الثلاثية التاريخية. إن ترتيب الفصول هو ذاته، وكذلك الخطب الطويلة، والحوار. ويكاد لا يوجد أي شك في أنهما أصلا المسرحيتين المتأخرتين والأكثر إتقاناً، أو النموذجان اللذان احتذتاهما.

ومع ذلك هناك دارسون يطرحون أن المسرحتين قد ظهرتا في وقت لاحق في واقع الأمر، وكانتا نوعاً من «إعادة تأليف من الذاكرة» لمسرحيتيْ شكسبير. ويُقصد بـــ «إعادة تأليف من الذاكرة» الفكرة القائلة: إن مجموعة من الممثّلين الذي مثّلوا في جزئيْ «هنري السادس»، اجتمعوا، وحاولوا استعادة الكلمات والمشاهد في كلتا المسرحيتين لكي يمثّلوهما أو ينشروهما من أجل أهداف خاصة. وقد تذكروا ما استطاعوا تذكره، واختلقوا الباقي. والنصوص ذاتها لا تؤيد هذه الفرضية المثيرة للاهتمام،إذ إن الكثير من الخطب الطويلة تُذْكر كلمةً كلمةً، في حين أن مشاهد ومقاطع أخرى قصيرة لا تُذْكر مطلقاً. وعلى الرغم من هفوات ذاكرتهم، فإنه لمن المستغرب أن يكونوا قادرين على

تأليف عملين مترابطين يتجلّى فيهما تكامل الحبكة، واللغة، والصور. فأي ممثل ملْهم، مثلاً، وضع هذا السطر «أأنت أيضاً، يا بروتوس، سوف تطعن قيصر؟» لم يكن ليستطيع أن «يعيد تأليف» «يوليوس قيصر» لأنها لم تكن قد كتبت بعد.

والاستجابة البسيطة لما يقدمه النص من دليل كهذا هو أن نقرّ بأن شكسبير الشاب هو الذي كتب هاتين المسرحيتين المبكرتين، ثم نقحهما مع مرور الزمن لكي يقدمهما في المسرح. فالتشابه الشديد بين «النزاع» و «المأساة الحقيقية»، وبين الجزء الثاني والثالث من «هنري السادس» يقوم على أن هذه المسرحيات جميعاً قد كتبها ذات الشخص، وبذات المهارات والشواغل. ولا يوجد أي دليل على أي مؤامرة مسرحية، ومن الصعب أن نتخيل مناسبة تكون فيها هذه المؤامرة ضرورية. من هم أولئك الممثلون الذين رمموا على عجل مسرحيات معروف أن شكسبير هو الذي ألّفها؟ إلى أي فرقة ينتسبون؟ ولِمَ لمْ ترفع دعوى ضدهم للحيلولة دون نشرهم مغامراتهم المحظورة المتصفة بالمضاربة؟ وأن يُلحَق اسم شكسبير في ١٦١٩ بما نشروه من مبادرات خادعة أمر نادر الاحتمال. فالفكرة تتحدّى المنطق العام.

ومما له دلالته أيضاً هو أن هذه المسرحيات تمثّل مغامرة أخرى في نوع المسرحية التاريخية التي سبق أن صاغها في «العهد المضطرب للملك جون » و «إدموند أيرونسايد». لقد رجع إلى السجلات التاريخية للحصول على معظم المعلومات، ثم أنتج مشهداً تاريخياً بكل مواكبه ومعاركه. كان يعرف أنه متفوق في هذا النوع من العمل، وكان يعرف أن شعبية هذا النوع غير عادية.

إن جميع الصفات المخيفة في الجزء الثاني والثالث من «هنري السادس» يمكن العثور عليها في «الجزء الأول من النزاع» وفي «المأساة الحقيقية». وفي كل هذه المسرحيات نجد في الحقيقة اتساع النطاق الملحمي ليشمل حروباً و تمردات ومعارك في الميدان ومواجهات في قاعة التشريفات، ونجد شعر القوة والشعر المثير للشفقة، إضافة إلى قعقعة المبارزة والنزاع، ومعارك في البحر

والبر، وجرائم قتل وكثير من الرؤوس المقطوعة. كما نجد حالات احتضار وسحراً أسود، وكوميديا وميلودراما، ومهزلة ومأساة. إن شكسبير يخترع مقاطع من التاريخ حين تناسب هدفه الدرامي، وينقح ويحذف ويضخّم التاريخ بالحيوية ذاتها. ومن الواضح أن الكاتب المسرحي الشاب كان يجد متعة بالغة في قدرته على خلق حدث نموذجي، والتأليف بين مشاهد كبيرة لمعركة أو موكب. كان خياله الدرامي منذ البداية طليقاً وخصيباً. ومشبعاً بالطقوس والعروض. لم تكن خشبة المسرح العام يومئذ ثابتة، كانت تتصف بالثبات والمرونة، ويمكنها أن تستوعب مجموعة واسعة من المؤثرات. ولم يكن هناك نظرية درامية حول الدراما التاريخية، فالكتاب المسرحيون كانوا يتعلمون من بعضهم بعضاً، والمسرحيات تقلّد مسرحيات أخرى. وفي هذا التاريخ المبكر من حياة شكسبير، كان تقليده مارلو وغرين مازال جارياً إلى حدٍ نسب معه بعضُ الدارسين هذه المسرحيات إليهما. وهذا أمر مستبعد تماماً. فالتشابه الأفضل في هذه المرحلة المبكرة هو مع أفلام سيرغي أيزنشتاين التاريخية، ولاسيما جزءا «إيفان الرهيب» حيث تجتمع الطقوس المهيبة والمهازل الغريبة في سياق العظمة الساحقة. ويمكن أن نتخيل الممثلين الشكسبيريين بأنهم كانوا مؤسلبين في الحركة والإلقاء مثل الممثلين الأوائل في السينما الروسية. لقد مثّلت المسرحيات مجتمعاً مولعاً بالرموز والطقوس حيث كانت مسائل الأنساب وشعارات النبالة ذات أهمية ضخمة. وكانت هي ذاتها نوعاً من الطقس مثل الاحتفال الديني المصحوب بالإنشاد والتعزيم.

كان شكسبير مدافعاً عن السلطة الملكية. وهو يفرّق تفريقاً كاثوليكياً بين الكاهن ومنصبه ــ يجب إطاعة الكاهن الضعيف، أو الملك الضعيف للقداسة التي يتصف بها دوره. ويمكن أن نكتشف تعاطفاته من خلال وصفه أنصار جاك كيد Cade بأنهم «رعاع»، وهذا مختلف تماماً عن تصويرهم في السجلات التاريخية. كان كيد قائداً للجماهير الساخطة التي شكلت في ١٤٥٠ «تمرّد إقليم كنت» ضد حكومة هنري السادس. كانت انتفاضة فاشلة، ومع ذلك شوّه شكسبير سمعة كيد

على نحو مخالف تماماً للمصادر المباشرة التي اعتمدها. يبدو أن شكسبير كان ينفر من أي نوع من التحرك الشعبي، وهو يسخر على وجه الخصوص من أمية طبقة الصنّاع اللندنية، وكأن العلامة الوحيدة للتميز والانفصال عن الجمهور هو أن يكون المرء متعلماً (كما كان هو). كان يشعر بالانفراد.

ولكن توجد مفارقة ههنا ربما انتبه إليها هو وجمهوره، وهي أن المسرح في القرن السادس عشر كان قوة ذات تأثير ديمقراطي. فالممثّلون العاديون يتخذون أدوار ملوك، وعلى خشبة المسرح نفسها ينخرط أحياناً النبلاء والعوام في عمل مشترك. لا فرق دراميأ بين مختلف طبقات المجتمع، وفي المسرحيات التاريخية يخلق شكسبير ترابطات وتوازيات تهكمية بين سلوك النبلاء الفروسي وسلوك العوام الهزلي، وكأنه كان يختبر القوة الفعلية الكامنة في المسرح. ربما تكون هذه الفكرة معقدة، غير أنها تشير إلى ما يكمن في المسرح من قوة مدمرة أو ثورية. لقد كان المسرح في جوهر الأمر أداة شعبية.

حين راجع شكسبير في وقت متأخر «الجزء الأول من النزاع بين أسرتي يورك ولانكستر الشهيرتين» و«المأساة الحقيقية لرتشارد، دوق يورك»، غيّر بنية الجمل في بعض المشاهد، وأضاف أو حذف أبياتاً وحتى كلمات متفرقة، وأزال تفاصيل لندن المحليّة، وأدخل مزيداً من الخطب العنيفة. لم يمسّ بُنى المسرحيات الفعلية، بل أحكمها وأضاف إليها بعض التفاصيل الممتعة، كما أنه عمّق ووسّع تصوير الشخصيات. وعلى سبيل المثال، حين راجع ونقّح «المأساة الحقيقية»، زاد في دور دوق يورك زيادة مهمة. وحين أجرى شكسبير هذه التنقيحات كان على الأرجح يفكّر في «مأساة الملك رتشارد الثالث»، أو كان قد كتبها. وفي «المأساة الحقيقية» يقارن رتشارد نفسه مع «كاتالين الطامح»، وكاتالين هو نبيل متآمر على الجمهورية الرومانية، أما في النسخة المنقحة فيقارن نفسه مع «ماشيفيل المجرم».

وغيّر شكسبير الأدوار أيضاً لاستكمال سمات الممثّلين. غيّر تصوير شخصية جاك كيد، مثلاً، لكي يدمج فيها مواهب ويل كيمب الذي صار أبرز ممثل هزلي في فرقته، فجعل كيد مؤدّياً عنيفاً لرقصة الموريس، وهي الرقصة التي كانت مهارات كيمب فيها معروفة. وفي النسخة المنقحة من المسرحية تشير أيضاً الإرشادات المسرحية إلى «سينكلو» و«سينك» و«سين»، وهو ليس شخصية في المسرحية، بل هو بالأصح اسم الممثل جون سينكلو أو سينكلر الذي اشتهر بالنحول الشديد، وهذا يدلّ على أن شكسبير كان يعيد كتابة الدور وهو يفكر في سينكلر ويتصوره.

ولا شك في أن هذه التنقيحات والتغييرات كانت جزءاً من ممارسته مع مسرحياته جميعاً. وإن نسخ «الجزء الأول من النزاع» و«المأساة الحقيقية» و«إدموند أيرونسايد» و«ترويض شرسة» لم تنجُ من الضياع إلا بالمصادفة أو الحظ. كان شكسبير يتعلّم ويغيّر حرفته بمعنى آخر. فالمسرحيات التاريخية المتأخرة، وخاصة جزءا «هنري الرابع»، تُظهر مزيداً من البراعة والاستبطان سواء في تصوير الشخصيات أو في أحداثها. إن أسلوب المسرحيات المبكرة المتصف بالخطابة وإطلاق العنان للمشاعر يُلطَّف من أجل ذكاء فولستاف، وكآبة الملك الهرم. بل إن بعضهم قد طرح أن مسرحيات شكسبير التاريخية قد أرشدته رأساً إلى التجريب في التراجيديا. وإلى أن الشكلين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر في الواقع. ومن المؤكد أن شكسبير لا يبدو أنه يفرّق بينهما. إن صيحة: «حتى أنت يا بروتوس» في دراما ذات عنوان ملائم هو «المأساة الحقيقية» تشير إلى ذلك الاتجاه: تفضي المسرحيات التاريخية إلى «يوليوس قيصر»، ثم تتقدّم هي الأخرى إلى «هملت».

* * *

الجزء الرابع

فرقة إيرل بمبروك

pendest on so meane a stay. Base minded men all three
of you, if by my miserie you be not warnd: for vnto none
of you (like mee) sought those burres to cleaue: those
Puppets (I meane) that spake from our mouths, those
Anticks garnisht in our colours. Is it not strange, that
I, to whom they all haue beene beholding: is it not like
that you, to whome they all haue beene beholding, shall
(were yee in that case as I am now) bee both at once of
them forsaken? Yes trust them not: for there is an vp-
start Crow, beautified with our feathers, that with his
Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as
well able to bombast out a blanke verse as the best of
you: and beeing an absolute Iohannes fac totum, is in
his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey.
O that I might intreat your rare wits to be imploied in
more profitable courses: & let those Apes imitate your
past excellence, and neuer more acquaint them with
your admired inuentions. I knowe the best husband of
you

في كراسة «قيمة الذكاء الزهيدة» التي تناول فيها روبرت غرين سيرته الذاتية يصف شكسبير بأنه «غراب دعيّ يتخذ ريشنا زينة. وبعد أن أخفى قلبه الفظ في ثياب الممثلين ــ يحسب أنه قادر على تنميق شعر مرسل مثل أفضلكم».


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الثاني والثلاثون

وسِّط الجمهور المغمغم المسرور

ساير شكسبير الذوق العام، ولكنه ساهم في خلقه أيضاً. كتب عشر مسرحيات تناول فيها موضوع التاريخ الإنكليزي، أي أكثر من أي واحد من معاصريه. ويمكننا أن نستخلص أن هذا الموضوع كان مقبولاً عنده ومناسباً له. ولكن، كما هي الحال في الغالب مع العبقرية الأدبية، فإن مخيّلة العصر قد أسهمت في إلهامه. كانت تلك المرحلة أولى مراحل التاريخ الدنيوي في إنكلترا. فالمسرحيات قبل ذلك كانت تقدّم تاريخاً مقدّساً من بدء الخليقة إلى يوم الحساب، أما بعد منتصف القرن السادس عشر فإن الإصلاح الديني وعلوم عصر النهضة قد أقنعت الباحثين والكتاب بالنظر إلى ما وراء أخرويات الكنسية. فإن كانت إرادة الإنسان هي منبع الأحداث وليس العناية الإلهية، فالدراما قد وجدت موضوعاً جديداً. ويمكن أن يقال إن شكسبير كان حاضراً عند اكتشاف الدافع الإنساني والغاية الإنسانية في التاريخ الإنكليزي.

في ١٥٤٨، صدر كتاب هول «اتحاد أسرتيْ لانكستر ويورك النبيلتين والشهيرتين»، وفي ١٥٧٧ تبعته الطبعة الأولى من كتاب هولنشيد «حوليات إنكلترا وإسكتلندا و إيرلندا». هي ذي الكتب التي التهمها شكسبير، مع أنه آثر على ما يبدو وصف هولنشيد الأكثر شعبية للماضي. وإذا شئنا أن نرى شكسبير كاتباً إنكليزياً متميّز الإنكليزية أو حتى خالص الإنكليزية، فإن هذه

الرغبة الشديدة في إعادة خلق التاريخ تقدّم لنا دليلاً ما على ذلك التماهي. وصف شيلنغ المسرحية التاريخية بأنها نوع أدبيّ تتميز به إنكلترا. لم تدم طويلاً بالطبع، بل اضمحلت بعد نحو عشرين سنة من الأداء الناجح. وسواء أكان ذلك مصادفة أم لا، فإن ديمومتها قد اقتصرت على الفترة التي واصل فيها شكسبير كتابتها.

ويمكن أن نقيس مدى شعبيته خلال ١٥٩١ بالتقريظ الذي أغدقه عليه إدموند سبنسر. والأمر الجائز تماماً هو أن يكون هذا الشاعر قد التقى الكاتب المسرحي الشاب في أثناء زياراته غير المنتظمة إلى لندن والبلاط. لقد كانت جميع صور الاتصال الاجتماعي تجري داخل مجتمع صغير مترابط. كان سبنسر يعرف السيدة سترينج (أكّد بعضهم ذات مرة أنها «قريبته»)، وربما جرى تقديمه إلى شكسبير من خلال أسرتيْ ستانلي وديربي. وفي ١٥٩١، أهدى سبنسر «دموع عرائس الشعر» إلى السيدة سترينج، وفي هذا الإهداء تحدث عن «وشائج القربى التي سرّ سموّكِ الاعترافُ بها». وفي هذا الكتاب يشير إلى المسرحيات الكوميدية البارعة التي تُقدَّم في «المسارح المطليّة»، وتبهج «المستمعين». ربما شاهد واحدة أو اثنتين من مسرحيات شكسبير في البلاط عندما جاء إلى ويستمنستر خلال موسم عيد الميلاد في ١٥٩٠، وربما شاهد «النزاع» و «المأساة الحقيقية» بالفعل. وهذا يساعدنا في توضيح الأبيات الواردة في قصيدته «كولن كلوت يعود إلى مسقط رأسه ثانية»، حيث يشير ربما إلى شكسبير في قناع إيتيون — وهي كلمة إغريقية تعني «مثل نسر» :

ربما لا يوجد في أي مكان راعٍ أنبل:

عروسُ شعره الملأى بابتكار الفكر الرفيع

ترجّع مثله أصداء البطولة.

وأي اسم غير اسم شكسبير Shake - spear (يلوّح ــ رمح) «يرجّع أصداء البطولة»؟ وهذا الكلام متلائم كل الملائمة أيضاً مع من كتب «العهد المضطرب للملك جون» و«الجزء الأول من النزاع» و«المأساة الحقيقة». ومن المؤكد أنه لا يناسب أياً من كتّاب المرحلة. وهذه القصيدة التي كُتبت على شكل مسوَّدة نحو نهاية ١٥٩١، تشتمل على السيدة سترينج بوصفها أماريليس، وعلى اللورد سترينج بوصفه أمينتاس. وهكذا يوضع شكسبير الشاب ضمناً في صحبة نبلاء، وربما في مجتمع نبلاء. وقال بعض المعترضين إن شكسبير الشاب لم يكن قد كتب إلا قليلاً في هذا الوقت، أو لم يكن قد كتب شيئاً ذا بال. ولكن هذه القصة توحي، على خلاف ذلك، بأنه كان قد كتب كثيراً، واكتسب شعبية، وحقق نجاحاً. وما الأقرب إلى طبائع الأمور من أن يكرمه شاعر كان جزءاً من الثقافة ذاتها، وكانت تُنشر في ذلك الوقت أيضاً ملحمته «ملكة الجان» عن الهويّة والخلاص القوميين. وفي ١٥٩١ نُشرت قصيدة سبنسر «دموع عرائس الشعر» التي تلّمح إلى «شاعرنا الرائق ويلي» الذي امتلك «روحاً لطيفة»، ومن قلمه «تنساب أنهار من عسل وكوثر عذب». وهذا سيغدو فيما بعد الوصف الموحّد لشعر شكسبير الحلو المذاق.

ونظراً إلى ما حقق من نجاح في ١٥٩١، فلابد من أن مبالغ من المال كانت تصل إلى زوجته وأسرته، أما من كان يوصلها فأمر آخر. ربما كان يعهد إلى شركة نقل في إيصال أمواله. ولكنه كان دائم الانشغال بما يجري في مسقط رأسه، ولاسيما أمور والده التي ما انفكت تقلقه. فلقد علم، مثلاً، بأن والده قرر رفع شكوى إلى محكمة الملكة في ويستمنستر في أواخر صيف ١٥٨٨ من أجل استرداد ملكية المنزل في ويلمكوت من قريبهم المعاند إدموند لامبرت. كان يُفترض الاستماع إلى القضية في ١٥٩٠، إلا أنها أُسقطت بعد ذلك أو سُوّيت خارج المحكمة، ثم إنها أُثيرت من جديد بعد ثماني سنوات. وأشير أيضاً إلى أن شكسبير نفسه ربما حضر إلى ويستمنستر ليدعم قضية

والده. فوثيقة المحكمة تشير مرتين إلى جون وماري شكسبير إضافة إلى ابنهما وليام شكسبير.

وتدلّ مواصلة جون شكسبير لقضيته في ويستمنستر على أنه لا يفتقر إلى موارد مالية. فلقد دفع أيضاً كفالة قدرها عشرة جنيهات باسم أحد جيرانه،مفرّطاً في ما كان في الواقع مبلغاً كبيراً. وتورط في قضايا أخرى، إذ أقام عليه دعوى أحد جيرانه في ستراتفورد، فاعتُقل، ثم أُطلق سراحه، ثم اعتُقل من جديد، وبعد ذلك ساعده محامٍ محليّ هو وليام كورت في نقل قضيته إلى محكمة الملكة. لذلك لا نستطيع أن نفترض أن شكسبير قد ترك أسرته في أي حال من العوز.

لم تنحصر أمور جون شكسبير في ويستمنستر، فقد تنازع مع أحد مستأجريه وهو وليام بيربج على مبلغ ٧ جنيهات. وهناك مشكلات أخرى تخصّ إيمان جون شكسبير. ففي ربيع ١٥٩٢، أُدرج اسمه بين أسماء أهالي ستراتفورد الذين قاطعوا الكنيسة، أو «كل الذين رفضوا المجيء إلى الكنيسة بعناد»[١]، بحسب كلمات التحقيق. وكانت اللجان الدينية تتلقى عادة شتى الأعذار عن التغيب، ولفتوا النظر إلى أنه «يقال إن هؤلاء لا يأتون إلى الكنيسة خوفاً من دعاوى الديون» ــ بما أن الكنيسة مكان عام ومكشوف يمكن تحديد موضع المدين فيه ــ ولكن هذا قلما ينطبق على والد شكسبير. ففي السنة ذاتها مثل أمام هيئتي محلَّفين محليتين في وضح النهار. ومما له دلالته إذاً هو تبنّي شكسبير موقفاً ليّنا في مسرحياته حيال أداء القسم والحِنث في القسم، وكأن أياً منهما ليس بذي بال. وهذا كان جزءاً من تجربة أسرته المتمردة التي كان ملزماً بأن يؤكد أو ينطق بما لم تكن تؤمن به بالضرورة. أو، كما يقول هملت: «كلمات، كلمات، كلمات.» ومن بين المتمردين التسعة الذين ظهرت أسماؤهم في القائمة إلى جانب «السيد جون شكسبير» كان ثلاثة

أشخاص هم فلولن وباردولف وكورت، وهذه الأسماء تعاود الظهور في مسرحية «هنري الخامس». لقد أولى شكسبير محنة والده شيئاً من اهتمامه. واستخدم أسماء واقعية في أوضاع غير واقعية، مثله مثل بليك وشوسر. وكان ذلك دعابة شخصية.

وهكذا بقي شكسبير مع فرقة بيربج في مسرح Theatre، في حين ذهب الباقون من فرقة اللورد سترينج مع ألين إلى مسرح Rose. ولكن مستقبل المسرح في ١٥٩٢ لم يكن واضحاً أو آمناً تماماً بالنسبة إلى أي فرقة مسرحية. ففي أول حزيران حدث شغب بين المتدربين الذين تجمعوا في ساوثويرك لمشاهدة مسرحية، وامتدت المشاجرات إلى الجانب الآخر من النهر، وأعقب ذلك إصدار مجلس الشورى أمراً بحظر المسرحيات جميعاً، وإغلاق المسارح مدة ثلاثة أشهر. ولما طلبت فرقة اللورد سترينج من مجلس الشورى النظر في إعادة فتح مسرح Rose، ألقى طلبها ضوءاً مثيراً للاهتمام على أوضاع الممثلين جميعاً في هذا الوقت. لقد اضطروا إلى التجوال في الريف بعد إغلاق مسارح لندن، ولكن «التجوال في الريف كان مهمة لا تطاق»، لذلك أوشكوا أن «ينفصلوا ويفترقوا»، بالتالي أن «تحلّ بهم كارثة.» كما أنهم طالبوا أن يفتح مسرح Rose لأن ذلك «فرح عظيم لأصحاب المراكب هناك» الذين فقدوا زبائنهم [٢]. وفي الأسبوع الأول من آب استجاب لوردات مجلس الشورى للطلب مشترطين «خلوّ لندن من المرض المعدي». ولكن ما إن صدرت الموافقة حتى ظهر الوباء ثانية في لندن، وفي ١٣ آب كان «عدد المصابين يزداد كل يوم في لندن» [٣]. أُلغي سوق بارثوليمو، ولم تقدم مسرحيات طيلة بقاء الوباء.

كان أفراد فرقة بيربج يواجهون الوضع الخطر ذاته مثل زملائهم على الجانب الآخر للنهر. لم يستطيعوا العمل في لندن، وهذا هدّد معيشتهم،

فأُرغموا على التجوال في الريف. وربما في هذا الوقت التمس بيربج رعاية هنري هيربرت، إيرل بمبروك الثاني، بغية إكساب الفرقة المتجولة التي ضمّت شكسبير الشاب شيئاً من الاحترام. وفي الإرشادات المسرحية للمسرحيات المطبوعة التي امتلكتها فرقة بمبروك يوجد اسم «Will» بلا كنية، وقد اقترح أحد مؤرخي المسرح أن دلالة اللفظ «على صبيّ واضحة»(٤)، مع أنه لا يوجد أي إشارة إلى عمره.

وهكذا نرى شكسبير ينتقل من فرقة الملكة إلى فرقة اللورد سترينج ثم إلى فرقة بمبروك، قبل أن يجد ملجأه الأخير في فرقة شامبرلن، وهذا لا يعني أنه كان «مستقلاً» بالمعنى المعاصر للكلمة، كما طرح بعض الباحثين، بل كان يتبع معارفه القدامى وزملاءه الممثلين كلما نشأت فرقة من أخرى. لقد كان مخلصاً إضافة إلى أنه كان مجدّاً للغاية.

* * *

الفصل الثالث والثلاثون

أيها الممثّلون، ألا أسرّ حضراتكم؟

في صيف ١٥٩٢، أُرغمت فرقة بمبروك الجديدة التشكل على مغادرة لندن. وتشير السجلات المتوافرة إلى أن الوباء في هذا العام كان خطراً ولاسيما في جوار حي شوريدتش حيث كان يقيم بيربج وشكسبير وممثلون آخرون. ورحلة آخر الصيف هذه غير معروف خط سيرها تماماً. ولكن أحد السجلات يذكر أن فرقة بمبروك قد مثّلت في ليستر أثناء «وقفة» لها وهي ماضية في رحلة طويلة لابد أنها شملت كوفنتري، و واريك، و ستراتفورد. ويمكن أن نقول بكل ثقة أن شكسبير قد اجتمع ثانية مع أسرته في آخر صيف ١٥٩٢.

ارتحل شكسبير وزملاؤه في عربة حُشر فيها الممثلون وسلالهم المحتوية على الملابس، وأمتعة المسرح المهمة. وفي ذلك الصيف، اضطر أحد ممثلي الفرقة، والمصاب بمرض مميت، إلى بيع «كِسْوته الجديدة[١]». ربما كان يقطعون نحو ثلاثين ميلاً في اليوم في أحسن الأحوال. كان ذلك سفراً شاقاً ومزدحماً بالناس، غير أن البديل كان السير على الأقدام. يَرِدُ في أحد الإرشادات المسرحية في «ترويض شرسة»: «يدخل صبيّ وممثلان حاملان حزماً على ظهريهما». ربما أحضر بعض الممثلين خيلهم معهم، ولكن كلفة العناية بها في رحلة ممتدة كانت عالية جداً. أقاموا ليلاً في أنزال، ومثّلوا هناك مقابل الأَسرّة والعشاء. إن فضيلة هذا النمط من الحياة،على ما

فيه من مشاقّ وشكوك من نواحٍ عديدة، هي أنه يقوّي الإحساس بالأخوّة بين الممثلين. كانوا أسرة واسعة، وربما أصبحت بالنسبة إلى شكسبير بديلاً من أسرته تقبّله بكل سرور.

أخذوا معهم أبواقاً وطبولاً للإعلان عن وصولهم في كل بلدة جديدة. وكان عليهم أن يقدّموا إلى أعيان البلدة ورقة تجيز لهم التمثيل، ورسالة أو مستنداً من إيرل بمبروك يثبت أنهم ليسوا متسوّلين أقوياء يجب طردهم من البلدة بالسوط. كان العمدة أو القاضي الأول يطلب منهم بعد ذلك أن يمثّلوا أمام نخبة من الجمهور، وكانوا عادة يتلقون مكافأة على ذلك. وبعدئذٍ كان يؤْذن لهم بالتمثيل في باحات الأنزال أو قاعة النقابة. ولكن في بلدات أكبر مثل بريستول و يورك، كان يوجد دور بُنيت من أجل التمثيل.

وهكذا اتفق أن عرف شكسبير إبسويتش وكوفنتري، نورويتش وجلوستر، في غضون ما يقارب العشرين سنة من السفر المتقطع «على الدروب». والفرقة التي ارتبط بها أكثر أعوام عمله، أي فرقة اللورد شامبرلن، قد سافرت كثيراً في إيست أنجليا، وكنت Kent، إلا أنها ذهبت أيضاً إلى كارلايل و نيوكاسل أبون تاين، وبليموث وإكستر، ووينشستر وساوثمبتون. وزارت ما مجموعه ثمانون بلدة وثلاثون منزلاً من منازل النبلاء، حتى أنها قامت برحلة إلى إدنبرغ. وهذا كان أحد الوجوه المهمة لتجربة شكسبير الحياتية. وفي صيف سنة ١٥٩٢ وخريفها، ربما كان هذا الارتحال وسيلته الوحيدة الممكنة لاكتساب العيش.

ولكن فرقة بمبروك لم تكن مجرد مجموعة من الممثّلين الجوّالين. ففي عيد الميلاد هذا، دُعيت إلى الأداء أمام الملكة. وهذه الدعوة كانت شرفاً عظيماً بالنسبة إلى فرقة حديثة التأسيس. ويرجع اكتسابها هذا المستوى من التقدير إلى تمثيل ريتشارد بيربج إلى حد ما، ولكن نجاحها ربما كان مرتبطاً

أيضاً بالمسرحيات التي أدّتها. ومن بين هذه المسرحيات كانت، كما رأينا، «ترويض شرسة»، و«تيطس أندرونيكس»، والمسرحيتان اللتان تناولتا عهد هنري السادس. ويمكننا الآن أن نستنتج أن شكسبير قد نال من جهته بعض الشهرة بين زملائه أكثر منه بين الجمهور الذي احتشد لمشاهدة المسرحيات في هذه السنة، وبالتأكيد لم يكن السبب هو هجوم روبرت غرين اللاذع عليه في هذه السنة.

لقد دان غرين في كرّاسة السيرة الذاتية التي صدرت في خريف ١٥٩٢ «قيمة الذكاء الزهيدة التي ثمنها مليون توبة»، دان «ذلك الشيك ــ سين Shake - Scene الوحيدَ في البلد» الذي «يحسب أنه قادر على تنميق الشعر المرسل مثل أفضلكم». وهذا يشير إلى عنصر التحدّي والمنافسة في طبيعة شكسبير. وتشير عبارة «أفضلكم» إلى الكتاب المتخرجين من الجامعة، ومنهم مارلو، وناش، وغرين نفسه. وبكلمات أخرى، كان هذا استمراراً لحرب الكلمات التي كان غرين قد بدأها منذ ثلاث سنوات.

يصف غرين خصمه بأنه أحد «أولئك الدمى (أعني) التي تتكلم من أفواهنا، أولئك المهرجين الذين زانتهم أزياؤنا.» إنه يقول إن شيك- سين كان ممثلاً، إضافة إلى أنه أدّى أدواراً في مسرحيات غرين ومعاصريه ــ ولذلك ليس جديراً باعتبار جادّ. ولأن شكسبير الشاب كان واحداً من كتاب قليلين أدّوا الدور المزدوج للممثل والكاتب المسرحي، فإن غرين يعيرّه بأنه «كثير الأشغال»، أو مسبّع الكارات.كما أن غرين يعلن أنه، بعد أن أمدّ شكسبير بأبيات (إما مُثّلت أو سُرقت)، «هُجر» الآن وهو على فراش الموت. ويحذّر «من الثقة بهم»، ويعتبر شكسبير «غراباً دعيّاً يتخذ ريشنا زينة»، وأن «قلبه الفظ قد أخفته ثياب الممثلين» (وهذا تلميح إلى مسرحية «المأساة الحقيقية لريتشارد، دوق يورك»). وبما أن شكسبير قد اتُهم بأنه منتحل غير متعلم

(«دعيّ»)، فقد شكّك في صفة «غير متعلم» ــ مع أنه لم يتعلم في جامعة، فإن مسرحياته محشوة بالتلميحات الكلاسيكية ــ إنما كان من الصعب عليه أن ينكر تهمة الانتحال، إذ إن مسرحياته المبكرة تزخرفها أبيات وأصداء من مارلو.

وتلقي التهمة ضوءاً موحياً على قصة صغيرة أدرجها غرين في كراسته عقب هجومه على «شيك ــ سين» مباشرة، وهي قصة النملة والجندب. قارن غرين نفسه بالجندب، وتركنا نتساءل من عساه يكون النملة. فالنملة حريصة ومقتصدة، تلتقط «مؤونة الشتاء مما تناثر في الطريق، في حين أن الجندب مهمل ومبذّر. وحين يأتي الشتاء يلتمس الجندب المفتقر إلى المؤن مساعدة من النملة المستكنة بارتياح، ولكن النملة تزدري استعانته، وتوبخه على عدم السعي، والامتناع عن العمل.» يصوّر الجندب النملة بالعبارات التالية:

لا يزال البخيل الجشع يتوق إلى الكسب

إن اقتصاده سرقة، وثروته تنزل الويل بالآخرين...

تتكرر التهمة، وهي السرقة أو الانتحال، غير أن النملة تدان بوصفها «بخيلة جشعة». كما يوجد تلميح غير مباشر إلى «مرابٍ». ولسوف نرى فيما بعد أن شكسبير قد ادخر مؤناً ضرورية أيام المجاعة، كما اشتغل بالربا أو السمسرة في أوقات معينة، وكان يكنّ احتراماً شديداً للمال، كما ستثبت مضارباته المالية. لذلك فإن هجوم غرين المتصف بالانفعال الشديد والمبالغة في الواقع، ربما اعتُبر أنه هجوم آخر على أخلاق شكسبير. فهو في هذا الوصف مقتصد إلى حد الشح، ومجدّ ينزع إلى ازدراء من ليسوا كذلك. تقول النملة: «العامل الكادح يكره الضيف الكسول». وهذا وصف معقول لشاب صاعد في لندن. والأمر المؤكد هو أن شكسبير يسخر في أعماله المسرحية من الخمول والانقياد للملذّات.

وفي الكراسة ذاتها قصة أخرى. يدنو من غرين، الذي انتحل اسم روبرتو، ممثّلٌ ظاهر الأناقة والثراء. يعترف هذا الممثل بأنه كان ذات يوم

«كاتباً ريفياً»، ويقول غرين: ولكنني «ظننتك من السادة ذوي العيش الرغيد، فإذا كان الحكم على الناس يستند إلى ما يلبسون، فأنا أقول لك إنك سوف تُحسب رجلاً غنياً». يوافق الممثل الحديث الارتقاء، و يعترف أن «سهمي في ملابس التمثيل لن يُباع لقاء مئتي جنيه». ويردّ غرين قائلاً: «من المستغرب أن يحالفك النجاح في هذه المهنة غير المجدية، لأنه يبدو لي أن صوتك لا رقة فيه». والمقصود بالرقة هنا التهذيب أو الصقل. لذلك ربما كان سابقاً «كاتباً ريفياً»، وما تزال لهجته ريفية. قد يشير المقطع وقد لا يشير إلى شكسبير وهو يصير ناجحاً وثرياً، ولكنه يظهر على الأقل كيف كان يُنظر إلى ازدهار أحوال الممثلين في لندن.

هناك بعض الخلاف حول توبة غرين هذه وهو على فراش الموت، أكَتبها هو بالفعل، أم انتُحل لها اسمُه. ربما كتبها زميله ناش، أو هنري شيتل. وكان شيتل صاحب مطبعة، وكاتباً مسرحياً أقل شأناً، أشرف على نشر كراسة غرين. كما كان شاعراً بين الحين والحين، أو منقحاً لمسرحيات المقيمين في جوار المجتمع الأدبي في لندن القرن السادس عشر. ولو وُجد شارع لباعة الكتب وصغار الكتاب مثل شارع جروب Grub Street ، لكان جزءاً منه. استاء شكسبير من الصورة التي رسمها له غرين، وكان له الحق في ذلك، وعاتب شيتل الذي كتب بعد ذلك اعتذاراً في كراسة نُشرت في ١٥٩٢ يقول فيها «أنا آسف جداً، وكأنما الغلطة الأصلية كانت غلطتي.»، وعن شكسبير يكتب قائلاً: «لقد رأيت بنفسي أن سلوكه لا يقلّ تمدناً عن تفوّقه في المهنة التي يبرع فيها. إضافة إلى ذلك، فإن كثيراً من أصحاب المقامات الرفيعة أخبروا عن نزاهته في التعامل، وهي تثبت أمانته، وعن موهبته الظريفة في الكتابة، وهي تؤكد فنه». وفي وصف موهبة شكسبير بأنها «ظريفة» لم يكن يستخدم الصفة بالمعنى الحديث، بل بالمعنى الذي أثنى به شيشرون على ظرافة بلاوتوس الحيوية المتدفقة. والمهنة التي «برع» فيها شكسبير هي التمثيل، أما «أصحاب

المقامات الرفيعة» الذين دعموه فليسوا معروفين. وهذا يؤكد على الأقل أنه قد حظي باعتراف أشخاص بارزين وإعجابهم، كما كان هو نفسه من النفوذ في ذلك الوقت بحيث انتزع اعتذاراً من شيتل.

نحن الآن نلج في مرحلة يمكن فيها أن نضع مسرحيات شكسبير في مكان آمن إن لم نحدد تاريخها على وجه الدقة. ونجد ما كنا نتوقع أن نجد ــ كاتب فاق أنداده في تأليف الكوميديات والمسرحيات التاريخية، والكوميديات الصاخبة، والمادة التراجيدية. لقد كان بالفعل «كثير الأشغال» بحسب وصف غرين. إن «إدوارد الثالث» هي المسرحية الوحيدة التي يُناقَش موضوع تأليف شكسبير لها، أما المسرحيات الأخرى، فلا يجادل أحد في أنها جزء من أعمال شكسبير. فإلى مطلع العقد الأخير من القرن السادس عشر، يمكن أن نرجع مسرحيات من مثل «سيدان من فيرونا» و «كوميديا الأخطاء» و«ريتشارد الثالث».

إن مسرحية «سيدان من فيرونا» هي من كوميديات شكسبير الأولى، والتي ألفها بعد «ترويض شرسة». إن أفضل مشاهدها يظهر فيها المهرج لونس وكلبه، فيوبّخ لونس كلبه تارة ويتوسل إليه تارة أخرى، ولكن الكلب لا يقول شيئاً. وهذا يوحي بالفواصل التي كانت تتخلل أجزاء المسرحية في مطلع القرن السادس عشر، والتي كانت تشتمل على كلاب للإضحاك، وبذلك المعنى فإن «سيدان من فيرونا» ذات أصول قديمة بالفعل. إنها مسرحية محمومة. وذات نهاية سخيفة جداً، غير أنها تعبر عن روح الكوميديا مثل تكشيرة مهرج مائلة. وبما أن أداءها غير مذكور في أي سجل، فإن بعض الدارسين ذهبوا إلى أنها كانت مادة للأداء الخاص فقط. ولكن هذا يبدو بعيد الاحتمال، بما أن المشاهد الهزلية مصممة بكل وضوح للجمهور الجالس على أرخص المقاعد في دور التمثيل العامة: «أمي تبكي، وأبي ينتحب، وأختي تصرخ، وخادمتنا تولْوِل، وقطتنا تلوي يديها توجّعاً، وهذا الكلب القاسي القلب لا يذرف دمعة واحدة. إنه حجر، بل حجرُ وادٍ، ولا رحمة في قلبه أكثر مما في قلب كلب.»

يبدو أنها كتبت على عجل ــ ولكن جميع مسرحياته المبكرة قد أُلفت في ظروف ذلك الزمن على هذا المنوال. «وابل رائع من الكلمات، أيها السادة»، كما تقول إحدى الشخصيات، و «سريع الاندفاع». وتتكرر الصور ذاتها، وتُعقد المقارنات ذاتها. وهناك تنافرات وتناقضات كثيرة تدل على التعجل، وربما على التأليف في مراحل متباعدة، فالإمبراطور يتحول إلى دوق فجأة، وتُعطى الاسم ذاته شخصيتان مختلفتان جداً. ويقول سبيد مخاطباً لونس في ميلان: «أهلاً بك في بادوا». وأثبت بعضهم أن المقاطع الهزلية المتعلقة بالرجل والكلب، والتي يسهل عزلها عن النص، قد كُتبت في وقت متأخر. ومن المرجح جداً أنها قد أضيفت من أجل أداء مهرج معين ــ يحضر للذهن ويل كيمب على الفور ــ وبالتالي فهي تؤكد إلى أي حد كان شكسبير مرغماً على الارتجال. كان يغير مخطوطاته مع تغير الممثلين. فمن عادات كيمب المعروفة أن يرفع ساقه فوق عصاه، ويتظاهر بالتبول مثل كلب. وكان عادة يرقص رقصته العنيفة في نهاية الأحداث.

إن تخمين تاريخ مبكر لهذه المسرحية أمر ممكن لأن شكسبير يقلّد أو يقتبس مقاطع من كتاب مسرحيين متماشين مع الدُرْجة في ثمانينات القرن السادس عشر. فهو يأخذ الشخصية والحوار من جون ليلي، وحبكة رومانسية من روبرت غرين، وأبياتاً من توماس كيد. ويمكن أن يقال إنه يسخر من الدراما الرومانسية للثمانينات، مع أنه مدين لها كثيراً في الوقت ذاته. إن «سيدان من فيرونا» جزء من جو المرحلة، وما تعرضت له من تأثير يمكن تقصيه إلى قصة فيليب سيدني «أركاديا»، وقصيدة آرثر بروك «قصة روميو وجولييت الفاجعة»، وكتاب جورج بتنهام «فن الشعر الإنكليزي»، وأدب الحب العفيف في تلك المرحلة، وهو الأدب الذي يبدو أن شكسبير قد التهمه. وهناك ما يدلّ على أنه قرأ مسرحية مارلو «هيرو و لياندر» وهي مخطوطة.

ونستدلّ من المسرحية على أن الكاتب الشاب متعلّق بالموسيقا التي يُظهر معرفة فنية متميزة بها، وأن شكل السونيتا يستهويه. وهناك سمات شكسبيرية أخرى واضحة أو مميّزة ــ أو بالأحرى سمات يمكن أن تعتبر شكسبيرية في وقت لاحق. فهو يجمع بين قصة المغامرات والكوميديا الصاخبة على نحو يصعب معه التمييز بينهما في آخر الأمر، فالعاشق يتبعه على خشبة المسرح مهرج، ومحبة لونس لكلبه تبدو أقوى من محبة المتنافسين الرومانسيين لعشيقتهم. إن جميع صور التجربة الإنسانية يضعها شكسبير جنباً إلى جنب، ولكن ما ينزع إليه هو أن يغضّ بالكوميديا الصريحة من شأن ما هو بطولي ورومانسي. ولسوف ندرك في آخر المطاف أن شكسبير إنسان شديد الافتقار إلى العاطفة. وفي «سيدان من فيرونا» يلتبس التصرّف الدنيويّ التباساً معقداً بالتمثيل المسرحي، فهنا تظهر أول مرة في دراما شكسبير شخصية الفتاة المرتدية ملابس ولد، والتي ستصبح علامة كبيرة من علامات فنه. وتظهر المسرحية أيضاً ثروة لفظية هائلة،وذلك باختبار الشخصيات الرئيسية مختلفَ أشكال الخطاب، ولا قصد لها إلا عرض مهارة الكاتب المسرحي. وهي تظهر ابتكاراً وغزارة لا حد لهما في اللغة الزاخرة بالتوْريات والأسجاع. ما من كاتب آخر في عصره كان متدفقاً إلى هذا الحد، ومتنوعاً إلى هذا الحد.

ونحن نرى هنا، كما في «تيطس أندرونيكس»، أصول أعماله اللاحقة أو بذورها. فالمقابلة بين المحكمة والغابة من الأشياء التي دأب في استثمارها استثماراً تاماً، مع شروعه المبدع في توسيع المسرح الإنكليزي إلى ما وراء حدود الزمان والمكان الموحّدين. إن مشهد فرار العاشقة مع عشيقها في المسرحية يؤذن بالحادث نفسه في «روميو وجولييت». هناك عناصر في خيال شكسبير ــ وربما أمور مستحوذة على تفكيره ــ لم تتغير قط.

ويبدو أمراً لا منجى منه تقريباً أن يتوفر على «كوميديا الأخطاء»، وهي كوميديا أخرى متعجلة. ففي موضع ما يخلط أسماء الشخصيات من كلتا

المسرحيتين، وكأنما «سيدان من فيرونا» مازالت في باله. إن جميع الشخصيات في المسرحية على عجلة من أمرهم. والمؤلف كان على عجلة من أمره. ولقد اعترفت فيرجينيا وولف ذات مرة في يوميّاتها فقالت: «لم أعرف قط حتى الآن كم هي قدرته مذهلة على التوسع والعجلة ونحت الكلمات حتى شعرت بأن قدرتي لا تجاريها ولا تباريها... وحتى المسرحيات الرديئة والأقل شهرة مكتوبة بسرعة تفوق سرعة أي شخص آخر، والكلمات تنهال متسارعة بحيث لا يستطيع المرء أن يلتقطها»[٢]. وفي «كوميديا الأخطاء» إرشاد مسرحي ربما أضافه شكسبير نفسه وهو: «يخرج الجميع راكضين بأسرع ما يمكن».

إن «كوميديا الأخطاء» مسرحية مجنونة حول جنون مشتبه به وهوية ملتبسة، مع مجموعتيْ توائم يساء التعرف إليهم باستمرار مثير للضحك. لقد عاد شكسبير هنا إلى قراءته المسرحية المبكرة في أعمال بلاوتوس التي درسها وهو طالب، إلا أنه يتجاوزها على نحو متميز إلى مرحلة أخرى من التعقيد والخداع. لذلك فالمسرحية من ناحية البنية مسرحية رومانية «صحيحة» تماماً. فهي تراعي «وحدتيْ» الزمان والمكان كما شرحهما أرسطو، أي أن يجري حدث واحد في مكان واحد وفي غضون يوم واحد، وهذا شيء نادر في مسرحياته. و قد مُثّلت على خشبة مسرح لها ثلاثة أبواب، أو «منازل»، مصفوفة مثل خلفية أي كوميديا كلاسيكية. وكأن ذلك كان من أجل أن يبرهن لمعاصريه المتخرجين من الجامعة أنه ليس غير متعلم كما افترضوا.

إن «كوميديا الأخطاء» هي بالنسبة إليه ممارسة في الإبداع كما هي ممارسة في الكوميديا. وكوميدياه في الغالب لفظية وسريعة، ومسهبة وبارعة. وهي، كما عبّر كوليردج: «متوافقة كل التوافق مع مبادئ الكوميديا الصاخبة

وسماتها الفلسفية»[٣]. ومن هذه الناحية، فإن المحافظة على تقدم الحدث واتجاهه تحتاج إلى كاتب على أعلى درجة من الذكاء والحساسية. و ربما يُنظر إليها على أنها مسرحية غير مبتكرة تماماً وقديمة العهد كتبها معلم عبقري، بما أن هناك عناصر من المسرحية الأخلاقية في تأليفها. ففي أيام المدرسة استخدم شكسبير كتاب بلاوتوس الذي أعده للنشر لامبينوس، وفيه إشارات عديدة إلى شتى «الأخطاء»، ولعل العنوان جاء من هنا. ولكن المسرحية ليست مستمدة كلها من ذكريات غرفة الصف. فما يزال قريباً من مارلو ومن كيد اللذين يسرق منهما أبياتاً وأوضاعاً. ولقد أشار إليوت ذات مرة إلى أن الشاعر الرديء يقتبس أما الشاعر الجيد فيسرق، وقد أفلح شكسبير في الأمرين.

وتتميّز هذه المسرحية بأنها أقصر مسرحيات شكسبير، ولكنها لا تخلو من الحذق في تصوير الشخصيات. نحن نرى هنا ما يمكن أن ندعوه الميل الطبيعي لمخيلة شكسبير، مع تفوق الخدم على السادة، وحسن الفهم الطبيعي عند النساء في مقابل بلادة الرجال العنيدة. وفي هذه المسرحية عن التوأمة، يظهر أيضاً موضوع انقسام الشخصية الذي يتخلل كثيراً من مسرحيات الطباع عند شكسبير:

ويحك ! كيف يتأتّى لك
أن تغترب إذاً عن نفسك؟

وبما أن هذه الكلمات تنطق بها زوجة تعتقد إن زوجها قد هجرها، فإنها قد تضيف نغمة خاصة إلى حديث النفس. وفي هذه المسرحية، كما في غيرها. يجتمع شمل الأسرة بعد تقلبات كثيرة، ويتم استرداد الأولاد الضالين.

لقد أصبح الاغتراب عن الذات موضوعاً واضحاً للتعليق عند شكسبير بحيث أننا كثيراً ما ننسى أنه من خصائص عبقريته وعلاماتها. أحَدس

شكسبير في نفسه فعل التناقضات أم كان ذلك ثمرة الملاحظة؟ هذا سؤال مفتوح. لقد كان لديه مجال واسع للتأمل كشاب قدم لندن من الريف، وكممثل طامح إلى الالتحاق بالطبقة الأرستقراطية، وككاتب وممثل أيضاً. ولدينا نحن أيضاً مشهد يستدعي الاهتمام لرجل عمليّ وجديّ استطاع أن يخلق عالماً من العواطف والأحلام. ولعل هذا هو أعظم الأسرار. كان ينطوي على جموع غفيرة، ويرى الحقيقة الإنسانية في أي جدال أو سجال. وكل ما تشهد به مسرحياته يدلّ على أنه كلما عبّر عن حقيقة أو حتى رأي، خطر له عندئذٍ حقيقة معارضة أو رأي معارض ــ سرعان ما يوافق عليه. وكثيراً ما لوحظ أن شخصية شكسبير لا تشعرنا بها مسرحياته، فالشخصيات نفسها تقوم بالتفكير كله. كما أشير إلى أن المسرحيات تنطوي على «ازدواجية» متسقة ومتميزة، وبذلك يستنسخ الحمقى والمهرجون أفعالَ البطولة أو القوة. وهناك حالات أيضاً يمكن فيها تفسير الحدث تفسيرين مختلفين، أو يمكن أن تبدو عاطفة، مثل الغيرة الجنسية، مبررة وغير مبررة في آن معاً. ولكن «الازدواجية» ليست بالكلمة الصحيحة. فالملوك والمهرّجون جميعاً هم جزء من جوهر رؤياه المتفردة.

* * *

الفصل الرابع والثلاثون

لقد ظنوا أن استماعك إلى مسرحية أمر جيد

من المرجح أن شكسبير في العامين ١٥٩١ و ١٥٩٢ كان يعمل على أكثر من مسرحية في وقت واحد لفرقة بمبروك. فليس هناك من سبب يجعله غير قادر على الانتقال من الكوميديا إلى المسرحية التاريخية أو التراجيديا، بما أنه يمزج هذه الأنواع في مشاهد معينة، أو حتى خطباً معينة. ويبدو أن «مأساة الملك ريتشارد الثالث» قد خطرت له وهي يكمل «مأساة ريتشارد، دوق يورك». تظهر الشخصية في المسرحية السابقة، ولكن شكسبير، كما لاحظنا، عمّق الصورة في تنقيح لاحق، وزاد في قتامتها مستبقاً مسرحيته الأكثر إتقاناً. وكان ذلك دوراً للممثل بيربج نفسه.

أصبح ريتشارد بيربج بالفعل المفسّر الرئيسي لمسرحيات شكسبير طوال حياة الكاتب المسرحي. وبما أنه كان قائد الفرقة المعترف به، فقد تخصص بالأدوار البطولية والتراجيدية. كُتب عنه أن:

كل ما يُمتدح به الخطيب الرزين بالغٌ عنده غاية الكمال، فهو يأسر انتباهنا بالحركات الجسدية الكاملة وذات الدلالة. اجلسْ في مسرح ملآن، تظنَّ أنك ترى خطوطاً كثيرة مرسومة من محيط الآذان العديدة إلى الممثل الذي هو المركز... لأن ما نراه يشخّصه نحسبه يجري أمامنا فعلاً[1].

لقد كان أول من أدّى دور لير، ودور هملت، ودور عطيل. ومن المرجح أيضاً أنه قدم للمسرح الإنكليزي روميو وماكبث، كوريولانس وبروسبيرو،

هنري الخامس وأنطوني، وهذا إنجاز كبير لم ينجزه ممثل في العالم قط. إن عفوية «تشخيصه» وحيويته ينوَّه بهما كثيراً. ولقد اعتُبر أنه بروتيوس المتبدل الهوية، «إذ كان يحوّل نفسه تماماً إلى دوره، فبعد أن كان يخْلص من نفسه بما يرتدي من ملابس في حجرة اللبس، لم يكن يستعيدها حتى انتهاء المسرحية... وما تراخى دوره قط أثناء الأداء، بل كانت نظراته وحركاته تُبقيه على حاله في الذروة»[٢]. ربما كان أقرب زميل إلى شكسبير، فهو قد أوصى له بمال لكي يشتري به خاتماً، غير أن أسماء أولاد بيربج ربما تكون دليلاً أفضل على علاقتهما الحميمة. لقد عنده بنت اسمها جولييت ماتت وهي صغيرة، وابن يسمّى وليام، وابنة أخرى اسمها آن.

وهكذا نرى بيربج، وهو في الواحدة والعشرين، يمشي على خشبة المسرح في دور ريتشارد الثالث. كان تجسيد الرذيلة في العصور الوسطى هي الطريقة المتبعة في تشخيص الشر. ولكن ريتشارد يظهر شاكّ السلاح حتى كما تصوره شكسبير، وكأنه يخرج من مخيلته مثلما شقّ طريقه خارجاً من رحم أمه. وللمرة الأولى في المسرح الإنكليزي تكون الرذيلة المجسدة قادرة على النمو والتغير: يستشعر ريتشارد حركات ضميره الضعيفة الأولى عشية معركة بوزويرث. ومع أن ذلك لم يدم كثيراً، فإن كلماته القوية تنبئ بما سيعانيه ماكبث و عطيل من آلام مبرّحة: «ممَّ أخاف؟ من نفسي؟ لا أحد غيرها قريباً مني».

كان شكسبير أعظم من أن يطمئن إلى التقاليد، كان عليه أن يبتكر من جديد مسالك للوعي الإنساني لكي يظل صادقاً مع رؤياه الداخلية. لقد تجاوز مصادره التي تأثّر بها ــ هول، وهولنشيد، وسينيكا وغيرهم ــ بالتوحيد بينها توحيداً جديداً وغير متوقع. فالنغمة العالية للبلاغة المتداولة تمتزج بالكلام الهازل على انفراد، والميلودراما بالإثارة الجنسية. ويقفز إلى الذهن التودد الفظ

للسيدة آن، مع أنه من الصعب استحضار أي مشهد شكسبيري بين الجنسين لا تفسّره الضغينة والتنافس. فهو لم ينْسَ الدروس التي تعلّمها من مارلو، وهناك أصداء من «تيمورلنك» و«يهودي مالطا» في «ريتشارد الثالث».

والآن جاء دور مارلو للتعلم من شكسبير، وثمة إجماع على أن «إدوارد الثاني» تستمد جزءاً من إلهامها من مسرحية شكسبير. ولِمَ لا يكون الأمر كذلك؟ كان المسرح مكاناً للمحاكاة المتبادلة. كانت «مأساة الملك ريتشارد الثالث» أطول مسرحية كتبها شكسبير وأكثرها طموحاً (المسرحية الأطول منها هي «هملت» فقط). إنها تنتقل من ذروة إبداع وشعور إلى أخرى، من غير أن تتراخى أبداً. إن شكسبير يُزهر في هذه المسرحية ويتفتح. فهو يحب غدر الأحدب وحقده. إنه يبتهج بهما. وهناك جو من الغموض والنبوءة ــ جو النماذج الأصلية القديمة والمواجهات الأسطورية ــ يرفع التاريخ الإنكليزي إلى مستوى جديد من الدلالة والمعنى. وتلك كانت إحدى هبات شكسبير العظيمة للدراما الإنكليزية.

ولم تلبث مسرحية «ريتشارد الثالث» أن شاعت. فأعيد طبعها ثماني طبعات quarto (قطع متوسط) ثلاث منها بعد وفاة شكسبير. إن الصيحة اليائسة: «حصان ! حصان ! إن مملكتي مقابل حصان»، قد جرت محاكاتها وتكريرها في مئات السياقات المختلفة. لذلك نجد: «رجل ! رجل ! إن مملكة مقابل رجل»! («معاقبة الوغد»، ١٥٩٨) و «زورق ! زورق ! مئة مارك كاملة مقابل زورق»! («هلمو إلى الشرق»، ١٦٠٥) و «أحمق ! أحمق! إن هذا المتباهي بما يلبس مقابل أحمق»! («المتطفل»، ١٦٠٦). ولم يكن بالأمر المفاجئ أن يكتشف أحد أنها أصبحت شائعة الاستخدام في شوارع لندن.

ولا يسعنا إلا أن نخمن أن بيربج قد أدى دور ريتشارد الثالث، ومع ذلك يوجد مفتاح صغير للغز. «الملك غضبان، انظرْ، إنه يعضّ شفته.» ينتبه

إلى هذه الطريقة في التصرف السيد وليام كاتسبي، ولكنها طريقة استخدمها أيضاً بيربج في دور عطيل. تسأل ديدمونا: «ويل لي. لِمَ تعضّ شفتك السفلى؟» وهناك حادثة مروية في يوميات مواطن يدعى جونماننغهام تحضر إلى ذهننا قوة بيربج كممثل:

> عندما أدّى بيربج دور ريتشارد الثالث ذات مرة، أُعجبت به مواطنة إعجاباً شديداً بحيث أنها، دعته، قبل أن تخرج من المسرح، إلى زيارتها في تلك الليلة مخاطبة إياه باسم ريتشارد الثالث. واتفق أن سمع شكسبير ما توصلا إليه، فقصد منزلها قبل زميله، وهناك تسلّى بالخدعة قبل أن يأتي بيربج.ثم جاء من أبلغ أن ريتشارد الثالث بالباب، فطالب شكسبير أن يكون الرد أن وليام الفاتح قد سبق ريتشار الثالث(٣).

ومع أن هذه القصة غير مثبتة وغير قابلة للإثبات، فقد تكررت في منتصف القرن الثامن عشر ضمن كتاب توماس ويلكس «نظرة عامة إلى المسرح». لم يكن في وسع ويلكس أن ينسخها من يوميات ماننغهام نظراً إلى أن تلك اليوميات لم تظهر حتى القرن التاسع عشر. وافتراض بعضهم أن شكسبير الشاب لم يكن ليعفّ عن مسرّات الحياة اللندنية أمر معقول، إلا أن هذه القصة تؤكد سرعة بديهته أكثر مما تؤكد انغماسه في الملذّات.

وهكذا يوجد مسرحيتان كوميديتان وواحدة تاريخية يمكن أن تنسب نسبة مقنعة إلى علاقة شكسبير مع فرقة بمبروك، وارتباطه المبكر بالممثل ريتشارد بيربج. وأما مسرحية «إدوارد الثالث»، فتبقى مسألة غير محسومة. يعتقد كثير من الدارسين أنها لم يكتبها شكسبير، ولكن فيها عناصر من عبقريته المبكرة، ليس اختيار العبارات الرنانة بأقلها:

يبدو الــسم أســوأ مــا يبــدو فــي الكــأس الذهبيــة
والليل المظلم يبدو أشدّ ظلمة عنــد التمــاع البــروق
والزنــابق المتعفنــة أكــره رائحــة مــن الطحالــب.

والبيت الأخير يظهر ثانية في السونيتا الرابعة والتسعين من سونيتات شكسبير، وهو يحمل كل علامات مخيّلته العميقة الثنائية.

وبما أن بعض المشاهد في المسرحية، ولاسيما مشهد خطبة الملك لكونتيسة سالزبري، أكثر اتقاناً من غيرها، فقد أثيرت من جديد مسألة التعاون مع كتاب مجهولين. ويُظنّ أن شكسبير قد تعاون كثيراً خلال حياته مع جونسون، و فلتشر، و بيل، و مندي، وناش، و ميدلتون. وألا يقوم بذلك أمر غير مبرر مطلقاً، فلقد قُدّر أن المسرحيات التي كُتبت في حياة شكسبير قد ألّف ما بين نصفها وثلثيها أكثرُ من كاتب واحد، وكتب بعضَها أربعة كتاب مختلفين أو خمسة. لذلك كانت المسرحيات تُعتبر مِلك الفرقة أو دار التمثيل أكثر منها ملك أحد الأفراد. كان التركيز على سرعة الإخراج وكفاءته. ومن الممكن أيضاً أن يكون الكتاب قد شكّلوا جماعات أو نقابات لكتابة المسرحيات على شاكلة الفرق الجوّالة للمزخرفين في العصور الوسطى، والتي كان أعضاؤها متخصصين بمختلف جوانب فن الرسم. كان التعاون بين الكتاب المسرحيين نهجاً مألوفاً ومتبعاً، وبكلمات أخرى، كانت فصول متعددة تذهب إلى كتّاب متعددين، أو تعالج الحبكة أو الحبكة الفرعية معالجة منفصلة. ووُجد كتّاب متخصصون بالكوميديا وآخرون بالمسرحيات المثيرة للعواطف. وربما كان شكسبير استثناء، أي أنه تفوّق في فروع الفن الدرامي جميعها. ولعله كان استثناء أيضاً في الاحتفاظ بامتلاك مسرحياته. ومن الممكن أيضاً أن تكون بعض المقاطع أو المشاهد قد أضافها إلى مسرحياته في وقت لاحق كتاب آخرون. وربما حدث هذا، مثلاً، مع «ماكبث» ومع «عطيل».

والتعاون في صورته القصوى يمثّله المخطوط الموجود لمسرحية تدعى «السير توماس مور»، والتي يرجع تاريخها غير المحسوم إلى مطلع تسعينات القرن السادس عشر. إنها المسرحية الوحيدة التي نجد فيها دليلاً على خط شكسبير. وأصالة هذا الجزء المؤلف من ١٧٤ بيتاً، والمكتوب بما أصبح يعرف باسم «الخط D»، قد ناقشه المتخصصون بالكتابة القديمة أعواماً طويلة. ولكن كفة البرهان يبدو أنها ترجح الآن لصالح شكسبير، إذ إن التهجئة والإملاء والاختصارات تحمل كلها الصفة المميزة له. والمفتاح هو التغير والتنوع. تتغير تهجئة حروفه وتشكّلها باستمرار. وهو يكبّر الحرف C، ويميل إلى استخدام تهجئة قديمة، ويراوح بين كتابة السكرتير الرشيقة، وكتابة المحامي الكثيفة. وهناك دلائل على التعجّل، وعلى ترددٍ ما في سياق ذلك التعجّل.

وفي المشهد الذي طُلب منه أن يكتبه، يتحدث البطل الفخري توماس مور إلى بعض المواطنين حول الشَغَب على وجود الغرباء في المدينة. فبعد نجاحه في مشاهد التمرد في «الجزء الأول من النزاع»، ربما اعتُبر أنه «يجيد» مشاهد الحشود. ويمكن أن ندقق ذلك بالقول إن شكسبير تفوّق في المشاهد التي تواجه فيها السلطة اختلال النظام، وحيث يتمكن ممثل السلطة من التواصل مع الجموع المحْبَطة باستخدام العبارات العامية وغيرها من الوسائل. وهذا يشير مرة أخرى إلى ثنائية عبقريته.

ويُعتقد أيضاً أنه قد كتب مقطعاً يناجي فيه مور نفسَه حول مخاطر العظمة. ومن جديد يظهر أن شكسبير كانت له شهرة في التفكير التأملي الذي يمارسه النبلاء والمشهورون. وربما تركت المسرحيات التاريخية مثل هذا الانطباع. إن المؤلف الأهم لمسرحية «السير توماس مور» كان أنطوني مندي، على أنه تمّ التعرف إلى هنري شيتل كأحد المتعاونين الآخرين ــ شيتل نفسه الذي أُرغم على الاعتذار عن الانتقادات المعادية التي وجهها غرين إلى

شكسبير في «قيمة الذكاء الزهيدة». فإن كان ذلك العالم صغيراً، فقد كان متسامحاً أيضاً.

ويبدو أن مسرحية «السير توماس مور» لم تمثَّل، وربما كان السبب قرب مادتها من قلاقل حدثت في لندن سنة ١٥٩٢، وهي الآن ليست مثيرة للاهتمام إلا لاحتوائها على خط شكسبير. إن موضوع خط شكسبير هو في حد ذاته مهمّ، بما أنه لا يوجد الآن أي وسيلة أخرى لتقصي وجوده المادي في العالم. ويمكن أن نذكر، مثلاً، أنه يلفظ اسمه الثاني على نحو مختلف في كل واحد من إمضاءاته الستة الموثوقة. وهو يختصره أيضاً، وكأنه لم يكن سعيداً به. فهو يرسم شاكب، أو شاكسب، أو شاكسبر. وربما يشير الاختصار بالطبع إلى السرعة وفراغ الصبر. ويدلّ أفضل تحليل للإمضاء على أن كاتبه «كان قادراً على استخدام القلم استخداماً بارعاً وسريعاً. فالتحكم الكامل بالقلم في تشكيل الأقواس المائلة في الاسم يستدعي الانتباه بالفعل... إنه خط طليق وسريع وإن كان غير متقن» [٤].

إن الفروق في تهجئة اسمه الثاني يمكن أن تنسب بالطبع إلى الإملاء غير الثابت وغير المحدد في تلك المرحلة أكثر منها إلى أي افتقار مدْرَك إلى الهوية، ولكنها على الأقل تشير إلى أن وجوده في العالم لم يكن قد تقرر تماماً. فعلى صك رهنٍ وعلى صك بيعٍ أُمضيا في غضون ساعات، أو حتى دقائق، يُمضي إمضاءين مختلفين تماماً. بل إن بعض الخطّاطين قد افترضوا أن الإمضاءات الثلاثة على وصيته قد كتبها ثلاثة أشخاص مختلفين، نظراً إلى أن التباينات «تكاد تعزّ على التفسير» [٥]. وكأنما المؤلف قد أخفاه سحر ساحر.

* * *

الفصل الخامس والثلاثون

هناك روح عظيمة ذهبت فتقتُ إليها

في بداية ١٥٩٣، استأنفت فرقة بمبروك التمثيل في مسرح Theatre. كانت مسرحيات شكسبير المبكرة جزءاً من ذخيرة أعمالها. ولما صدر أخيراً مجلد ضمّ المسرحيات المطبوعة، أو النصوص الأصلية لكل من «تيطس أندرونيكس» و «المأساة الحقيقية لدوق يورك» و «ترويض شرسة»، أعلن ذلك حقيقةً، وهي أن هذه المسرحيات قد «مثّلها عدة مرات خدم الحقيق بالشرف إيرل بمبروك». وفي النسخ المطبوعة من «المأساة الحقيقية» و «الجزء الأول من النزاع»،توجد إشارات مسرحية دقيقة جداً تدلّ على تدخل المؤلف.

ولكن من المستبعد أن تكون الفرقة قد مثَّلت في لندن مدة طويلة. ففي ٢١ كانون الثاني، ونتيجة تفشّي الطاعون، كتب مجلس الشورى الملكي إلى عمدة المدينة يأمره بأن يحظر «كل المسرحيات، و عروض تعذيب الدببة، والثيران، ولعبة الكرات الخشبية، أو أي مناسبات أخرى مشابهة يجتمع فيها عدد من الناس معاً». وهكذا أُرغم شكسبير وزملاؤه على مغادرة العاصمة مرة أخرى. سافروا شرقاً إلى لودلو، وهي جزء من أراضي إيرل بمبروك، واجتازوا أماكن مثل باث و بودلي. وفي باث تلقوا مبلغاً قدره ١٦ شلناً بعد خصم شلنين تعويضاً عن قوس كسروه. لعله أحد القوسين الذين يشير إليهما الإرشاد المسرحي في «المأساة الحقيقية لريتشارد، دوق يورك»: «يدخل حارسا طرائد ومعهما قوسان وسهام». وفي بودلي كانت مكافأتهم ٢٠ شلناً

«بما أننا ممثلو رئيسنا اللورد.» كان إيرل بمبروك يُعرف رسمياً بأنه رئيس ويلز. وفي لودلو تلقوا نفس المبلغ، إلا أنهم مُنحوا أيضاً «سكراً وربع غالون من النبيذ الأبيض». وفي شروزبري أُعلن أن «ممثلي رئيسنا اللورد آتون إلى هذه البلدة»، وهناك تلقوا مبلغاً لا يقلّ عن ٤٠ شلناً.

ولما عادوا إلى لندن في أواخر ١٥٩٣ لم يكونوا أكثر حظاً. كان مسرح Theatre ودور التمثيل الأخرى مازالت يغلقها «المرض.» كان ذلك في أواخر حزيران أو أوائل تموز، أي مع اقتراب حرارة الصيف. وفي هذا العام أهلكت فوضى الوباء خمسة عشر ألفاً من أهالي لندن، أي أكثر من ثلث عدد السكان. وفي أثناء الجولة، كتب إدوارد ألين من بلدة باث إلى زوجته هذه التعليمات: «رشِّي الماء كل مساء أمام الباب وخلف المنزل. واذخري في الشبابيك مونة وافية من السَذَاب وعشبة النعمة»(١).

وفي لندن كان يجري شيء آخر. أُلصقت أو ثُبِتت على الجدران تهديدات ضد المهاجرين الفرنسيين والهولنديين والبلجيكيين. وفي ٥ أيار، وُضعت على سور فِناء كنيسة هولندية قصيدة تعبر عن كره شديد للأجانب مؤلفة من ثلاثة وخمسين بيتاً موقعة باسم «تيمورلنك». وربما لم يكن أمراً غير طبيعي أن تُعتبر هذه الهجمات من عمل كتاب محترفين. لذلك فإن مؤلفي هذه «الكتابات التجديفية البذيئة والحاقدة» توجب إلقاء القبض عليهم، واستجوابهم، وإن رفضوا الاعتراف، فإن «سلطتك تخوّلك إخضاعهم للتعذيب في برايدويل، واتخاذ تدابير قاسية ضدهم»(٢). كان أول من أُلقي القبض عليه مؤلف «المأساة الإسبانية» توماس كيد الذي جرى تعذيبه بالفعل. اعترف بأن كريستوفر مارلو مجدِّف. وذهب بعضهم إلى أن مجمل الأمر كان مكيدة مدبرة من أهل السلطة لاصطياد كيد، ثم احتجاز مارلو نفسه من خلاله.٣ استُدعي مارلو واستجوبه أعضاء مجلس الشورى مدة يومين، ثم أُطلق سراحه

على أن يحضر إلى سياداتهم كل يوم. وبعد عشرة أيام، مات مارلو، طُعن في عينه نتيجة ما بدا أنه شجار في ديبتفورد، ومات كيد في السنة التالية. من الصعب أن نغالي في تقدير أثر هذه الأحداث على أخوّة الممثلين. لقد قُتل أحد أبرز كتابهم المسرحيين في ظروف مريبة للغاية، وجرى تعذيب آخر حتى قارب الموت بتحريض من مجلس الشورى. كان ذلك سلسلة من الأحداث المروّعة التي لم يستطع أحد أن يرى عواقبها. كان الشك والقلق شديدين، وحالة الخوف زادها سوءاً تفشّي الطاعون، وإغلاق المسارح.

وأما شكسبير فقد كان له اعتبار آخر. لقد حدثت وفاة مارلو وهو في جولة مع فرقة بمبروك، ولكن النبأ سرعان ما وافاه. كان ذلك الحدث ذروة الأحداث بالنسبة إليه. فالشاعر الدرامي الذي أعجب به وحاكاه أكثر من أي شاعر آخر قد مات، أو مات أكبر منافسيه، إذا استخدمنا عبارة أكثر خشونة. ومن ذلك الوقت فصاعداً، أصبح طريقه سالكاً. وقد لا يكون مستغرباً أن تظهر في الأعوام الأربعة اللاحقة مسرحياته الغنائية العظيمة «روميو وجولييت»، و«حلم منتصف ليلة صيف»، و«خيبة سعي المحبين» و«ريتشارد الثاني». ففي هذه المسرحيات تخلّص من روح مارلو الشعرية وتجاوزها. إن وفاة مارلو المبكرة قد جعلت شكسبير أهم كتاب المسرح في لندن أواخر القرن السادس عشر.

ولكن استمرار الوباء خلال الصيف أرغم فرقة بمبروك على التجوال مرة أخرى. باعت نص مسرحية مارلو «إدوارد الثاني» إلى صاحب مكتبة هو وليام جونز للحصول على مبلغ متواضع بلا شك، ولكنه ضروري. ربما روّجت العمل حادثة موته المثيرة. ثم إنها ارتحلت جنوباً حيث مثّلت في راي Rye مقابل مبلغ زهيد بعض الشيء قدره ١٣ شلناً وأربعة بنسات. وعادت إلى لندن في شهر آب، وهناك تفرّقَ أفرادها. لقد أفلسوا وعجزوا عن تغطية نفقاتهم. وفي ٢٣

أيلول كتب هنزلو إلى إدوارد ألين الذي مازال «على الدروب»: «وأما بالنسبة إلى فرقة سيدي بمبروك، والتي ترغب في معرفة ما آل إليه أمرها، فإن أعضاءها جميعاً في منازلهم منذ خمسة أسابيع أو ستة، لأنهم لا يستطيعون توفير أجور السفر، كما أسمع، وقد أُجبروا على رهن ملابسهم»(٤).

وهكذا كان شكسبير بلا عمل، ولكن علينا ألا نصدق أن شاباً حيوياً ومغامراً مثله قد يبقى عاطلاً عن العمل مدة طويلة جداً. فلابد أنه كان يفكر في المستقبل منذ إغلاق المسارح في بداية السنة. من كان يعلم إن كان الوباء سيزول، ومتى؟ هل ستبقى أبواب مسارح لندن مغلقة إلى الأبد؟ لابد أنه فكّر تفكيراً جاداً في تغير ممكن في اتجاه عمله، بما أنه بدأ يكتب في هذه الفترة قصيدة طويلة. ولعل المنافع التي قد يجنيها من راعٍ ثريّ قد خطرت له منذ فترة مبكرة. وإن مثل هذا الراعي قد يعرض عليه عملاً في زمن المسارح الأعجف إضافة إلى الهبات. واتفق في صيف ١٥٩٣ أن نشر ريتشارد فيلد، أحد معارفه القدامى في ستراتفورد، كتاباً عنوانه «فينوس وأدونيس». كان سعر الكتاب نحو ستة بنسات، وبيع عند لافتة وايت جري هاوند في المكان الذي كان يتردد إليه باعة الكتب في باحة كنيسة القديس بولس. كان دكان فيلد بلا شك يتردد إليه شكسبير أيضاً، فهناك كان يجد الكتب الجديدة ــ منها كتاب جورج بتنهام «فن الشعر الإنكليزي». وذلك البحث نصح باستخدام المقطوعة السداسية الأبيات للشعر القصصي الإنكليزي، وهذا الشكل هو الذي استخدمه شكسبير في «فينوس وأدونيس». وفي دكان فيلد نتوقع أنه شاهد نسخاً جديدة من كتاب بلوتارك «حيوات»، كما ترجمه السير توماس ناش، ولكن المهم بالمثل هو أنه كان قادراً على قراءة طبعة أوفيد الجديدة أو استعارتها. لقد اقتبس بيتين من ذلك الشاعر صدّر بهما قصيدة «فينوس وأدونيس». إن الدكان الصغير في باحة كنيسة بولس قد تولّد منها إحدى أسلس القصائد القصصية الإنكليزية وأبلغها.

لم يُكتب اسم أي مؤلف على صفحة العنوان، أما الإهداء فذيّل بالتوقيع التالي «المخلص لسيادتكم مع كامل الاحترام، وليام شكسبير»، والمُهدَى إليه نبيل شاب اسمه هنري ريويشلي، إيرل ساوثمبتون، وهذا الإهداء هو النموذج الأول المتبقي من نثر شكسبير غير الدرامي. إن الجملة الأولى تكشف تمكنه من الإيقاع والتركيز:

> سيدي المبجّل. لا أدري كم سأُعدّ مذنباً في إهدائي هذه الأبيات غير المصقولة إلى سيادتكم، و لا كم سيلومني الناس على اختيار سند بمثل هذه القوة لدعم شيء بمثل هذه الخفّة. فإذا أبدت سيادتكم السرور فقط، عددت ذلك غاية الثناء عليّ، وتعهدت أن أغتنم الفرصة في ساعات الفراغ كلها حتى أكرمك بعمل أكثر رصانة.

ويتابع قائلاً: إن هذه القصيدة هي «باكورة إبداعي». فحتى ذلك الوقت لم تنشر واحدة من مسرحياته باسمه، و من المؤكد أن المسرحيات المطبوعة المجهولة المؤلف لم تكن لتُعدّ دليلاً على «إبداعه». يبدو أنه كان يبعد نفسه عن عمله في المسرح، وهذا أمر يدعو للتعجب. يبدأ الاستهلال الذي أخذه عن أوفيد بعبارة vilia miretur vulgus التي تعني في ترجمة مارلو «دع المغرورين ذوي التفكير الوضيع يعجبون بالأشياء الرديئة». ولكن vilia يمكن أن تعني «عروضاً عامة»، والدراما الشعبية كانت أحد الأشكال البارزة لهذه العروض في القرن السادس عشر. يقول شكسبير إن أبولو سوف يرشده إلى ينابيع الإلهام، وبذلك يقطع صلته بـــ «العروض العامة» لدور التمثيل. وأشار بعض كتاب السيرة إلى أن هذه الكلمات تحيط دورَه ككاتب مسرحي وممثل بشيء من الغموض، أو الالتباس. وكلتا الحرفتين ليست حرفة للجنتلمان. ولكن

الأرجح هو أن شكسبير كان منغمساً في مناشدة خاصة. ففي الوقت الذي أهدى فيه شكسبير «فينوس وأدونيس»، كان يستهل دوره الجديد كشاعر وطامح إلى رعاية أحد النبلاء بواسطة مقطع منمق. كان يُحدث أثراً طيباً، ويجب ألا ننسى أبداً أن شكسبير قد بقي طوال حياته ممثلاً يجيد اتخاذ الدور الضروري أو الملائم.

كان ساوثمبتون آنذاك في العشرين من العمر، وكان قد أنهى إجراءات تعلمه الشكلية في كلية القديس يوحنا في كامبردج، وفي جمعية Gray's Inn. وبما أنه سليل أسرة كاثوليكية نبيلة، فقد تولّى الوصاية عليه، عند وفاة والده، أمينُ الخزانة، اللورد بيرجلي. وعندما بلغ السادسة عشرة ضُغط عليه مراراً لكي يتزوج ابنة بيرجلي الكبرى، ولكنه رفض. وربما من أجل ساوثمبتون جرى تخيل قصيدة «فينوس وأدونيس» التي تروي قصة فتى جميل توددت إليه امرأة أكبر منه ولكنه قابلها بالصدود. ويمكن أن تُعتبر متابعة لقصيدة عنوانها «نرسيس» يلوم فيها أحد أمناء سر بيرجلي ساوثمبتون على وحدته لوماً غير مباشر. وقد يكون مقنعاً أن يتطابق اللورد الشاب مع أدونيس، لأن هناك إجماعاً عاماً على أنه كان جميلاً بقدر ما كان متعلماً، على أن الصفتين كلتيهما قد غالى فيهما مدّاحو ذلك الزمن. كان يُعتقد دائماً أن الشباب النبلاء جذّابون أكثر من نظرائهم الأقل منهم كرامةَ أصلٍ. ومثل كثير من شباب ذلك العهد ذوي الأصل النبيل، كان ما يتحلّى به ساوثمبتون من كرم النفس (وسخاء بالمال) يلازمه عدم استقرار وطبع انفعالي، وقد علّقت الملكة نفسها على ذلك فقالت: إن «مشورته يمكن أن تكون قليلة النفع، وتجربته أقل نفعاً»(٥).

كانت حركة الاستحسان تمضي في اتجاهين. فإهداء «فينوس وأدونيس» إلى ساوثمبتون وذيوعها الهائل بعد ذلك، ساعدا على خلق صورة للنبيل الشاب كراعٍ للعلوم والشعر. فبعد سنة على نشرها، مثلاً، أشار ناش إليه قائلاً:

«أنت محب ومكْرِم لمحبي الشعراء وللشعراء أنفسهم في آن معاً»[٦]. ومثل هذه الشهرة لم تؤذِ ساوثمبتون مطلقاً في عالم البلاط الذي كانت تحتدم فيه المحاباة والدسائس.

والقصيدة من نوع القصائد القصصية الجنسية المأخوذة عن أوفيد. ولابد أن يكون شكسبير قد قرأ عن الحبيبيْن اللذين ساء طالعهما في الجزء الأول من «ملكة الجان» للشاعر سبنسر، والتي نُشرت قبل ثلاث سنوات، وبالطبع فإن «هيرو و لياندر» لمارلو كانت متداولة وهي مخطوطة طيلة المدة ذاتها. وكان لودج قد نشر «غلوكس و سيلا»، و دريتون يوشك أن يقدم للعالم «إنديميون و فيبي». إن أعمال شكسبير ينبغي ألا تُنتزع من سياقها بما أنها لا تكتسب معناها إلا هناك. لقد اقتبس شكل المقطوعة من لودج، وربما وجد موضوعه عند مارلو، غير أنه كتب القصيدة ليؤكد أنه متعلّم إضافة إلى أغراض أخرى. لذلك فإن أحد مصادره كان «تحولات» أوفيد. لقد أراد، كما في تأليفه «كوميديا الأخطاء»، أن يظهر أنه يحسن استخدام المصادر الكلاسيكية استخداماً ذكيّاً مثل مارلو، وحتى مثل سبنسر. ولعل هجوم غرين عليه والسخرية منه كابن ريف مرتبك، قد حرّضا جزئياً إبداعه. ولكنه لم يكن قد أَنِف بعد من السرقة بلا تحفظ من أماكن أخرى. إن وصف حصان أدونيس، والذي كثيراً ما يستشهد به على معرفة شكسبير بالخيل، مسروق بالحرف الواحد تقريباً من كتاب جيلوم دو بارتاس «الأسابيع والأعمال المقدسة» الذي ترجمه جوشوا سيلفستر.

انتشرت قصيدة «فينوس وأدونيس» انتشاراً واسعاً، ولم يبقَ إلا نسخة واحدة من طبعة ١٥٩٣، فالطبعة الأولى المقررة قد قُرئت كلمة كلمة حتى تمزقت. وخلال الأعوام الخمسة والعشرين اللاحقة، لم يقلّ عدد طبعاتها عن إحدى عشرة طبعة، وربما كان هناك طبعات أخرى إلا أنها اختفت. لقد أحبها

الناس في حياته أكثر من أي مسرحية له. والحدس الذي دفعه إلى تأليف هذه القصيدة القصصية، ولاسيما في وقت الندرة المسرحية، كان الحدس الصائب بلا ريب.

إنها في الجوهر قصة درامية تحوم، مثل مسرحياته، بين الجد والهزل، ونصف الأبيات يأخذ شكل حوار أو خطابة درامية. والمواجهة بين فينوس الشهوى وأدونيس الصارم تصبح موضوعاً للتمثيل الإنكليزي الصامت:

تهالكت على الأرض وهي متعلقة بعنقه،

فوقعت هي على ظهرها، وهو على بطنها.

ولكن الكوميديا الصاخبة أعقبتها الطقوس المهيبة لدفن الولد الميت. لا يستطيع شكسبير أن يثبت على مزاج واحد مدة طويلة. والقصيدة تجزي من يقرأها بصوت مرتفع، وربما أدّاها شكسبير على طريقة شوسر في حفلة خاصة. والقصيدة تتحرك حركة سريعة وحيوية، فشكسبير خبير وذكي، يقظ وحريص على الإرضاء. فهي قد استرعت الاهتمام بالدعارة التي عُرفت بها. ومع أنها أقلّ مجوناً من بعض القصائد التي كانت توزع مخطوطة باليد، فقد تلقّت تأنيباً من جون ديفز باعتبارها «هراء بذيئاً»(٧). وأدرجها توماس ميدلتون في لائحة «الكراريس الفاجرة»، واقترح نظّام معاصر:

من يودُّ أن يقرأ عن الشهوة فعليه بـــ «فينوس وأدونيس»،

فهي مثال صادق على أفسق الفاسقين(٨).

إن قصيدة «فينوس وأدونيس» تدور حول الشهوة الطاغية لشاب، والعاطفة فيها أشدّ اتقاداً حتى من «موت في البندقية» لتوماس مان، ويبدو واضحاً للقارئ أن شكسبير قد وجد في كتابتها متعة ولذة عظيمتين. وربما يكون الأدب الجنسي هو ذلك النوع الذي تُشكّل فيه ميولُ الكاتب وشواغلُه عاملاً حيوياً في نجاحه وتأثيره. وفي الوقت نفسه، ليس من الحكمة في شيء

أن ننسب إلى شكسبير مشاعر الحب الشخصي هذه، فلا شك في أنه بليغ، ولكنه مبتعد ومستقل أيضاً. إن الشغف هو أحد العناصر في ذخيرة مؤثراته. وينطبع في ذهن القارئ انطباع عجيب وهو أن الكاتب موجود، ومع ذلك غير موجود. فأن تشعر كثيراً، وأن تكون في الوقت ذاته قادراً على أن تسخر من ذلك الشعور أمر يدلّ على فكر متسامٍ. وربما لهذا السبب كثيراً ما تعتبر هذه القصيدة امتداداً لمخيّلة شكسبير الدرامية. لم يوجد قط كاتب إنكليزي أكثر طلاقة، أو أكثر براعة.

لقيت «فينوس وأدونيس» رواجاً واسعاً ولاسيما بين طلاب الجامعات والجمعيات القانونية، الذين قرؤوها فرادى وربما جماعات. كتب غابرييل هارفي حتى في عام ١٦٠١ «أن فئة الشباب تجد متعة في قراءة «فينوس وأدونيس». لم يكن شكسبير ذلك الكاتب المغمور المجهول الذي كثيراً ما يُفترض وجوده. وغدت القصيدة ذاتها مضرب مثل للشعر ذاته تقريباً. ففي «طرائف»، يصف بيل الساقيَ في نزُل في باي كورنر بأنه «مولع بالشعر، فهو قد نسخ «فارس الشمس»، و«فينوس وأدونيس»، وغيرهما من الكراريس.» ولقد اعتُبر كرّاس القصيدة «أفضل كتاب في العالم»[٩]، ففي مسرحية «الفارس الأبكم» التي ترجع إلى عام ١٦٠٨، نجد الحوار التالي: «أرجوك، يا سيدي، قل لي ما الكتاب الذي تقرأه؟» «أقرأ كتاباً لا يوجد كاتب عرائض في هذا المملكة لم يتأمل فيه، وهو يدْعى فلسفة العذراء، أو «فينوس وأدونيس». ويمكننا أن نقول ونحن على شيء من اليقين إن شكسبير أصبح في ذلك الوقت أشهر الشعراء في البلاد. لم يكن ذلك الرجل الذي لا سيماء له وسط الحشد، أو الغريب غير الملحوظ في ركن أحد الأنزال.

* * *

الفصل السادس والثلاثون

ذاك الذي لديه مصنع عبارات في دماغه

من الممكن أن يكون شكسبير و ساوثمبتون قد التقيا في مسرح أو من خلاله. أصبح ساوثمبتون من روّاد المسرح الدائمين. و يبدو أن ذلك قد كان أهمّ تسلية له في لندن. ونشأت علاقات أخرى. ففي العام الذي أعقب نشرَ «فينوس وأدونيس»، تزوجت والدة ساوثمبتون، كونتيسة ساوثمبتون، من السير توماس هنيج الذي كان خازن القصر،وبالتالي مسؤولاً عن تنظيم الدفع للممثلين في البلاط. وهذه العلاقة ربما تكون ضعيفة، ولكنها تستدعي الاهتمام في عالم البلاط الإنكليزي الصغير والمزدحم.

وربما التقى الشاعر والإيرل من خلال الأعمال التي يديرها اللورد سترينج، إذ كان ساوثمبتون صديقاً حميماً لأصغر أشقاء اللورد سترينج، والذي كان هو نفسه ممثّلاً هاوياً. وأي شيء أكثر طبيعية من أن يتعرف الإيرل الشاب إلى الكاتب الذي يتوقع له النجاح أكثر من أي كاتب آخر؟ والكاتب الذي رآه يمثّل أيضاً؟ كما كان اللورد سترينج وإيرل ساوثمبتون من مجموعة المتعاطفين مع أتباع الكاثوليكية الذين كان اللورد بيرجلي يرتاب بهم، والحق هو أن ساوثمبتون كان يعتبره كثيرون «مَعقد أمل المقاومة الكاثوليكية»[1]. وهذه الجماعة كان شكسبير على وفاق معها. كما كانت تربط الإيرل الشاب بأسرة آردن في ستراتفورد صلة مصاهرة تكتنفها مجموعة

ظروف معقدة. لذلك كان شكسبير يستطيع أن يدّعي علاقة أخرى. وما يثير الفضول أيضاً هو أن المرشد الروحي السابق لساوثمبتون، الشاعر اليسوعي روبرت ساوثويل، كانت تربطه صلة قرابة بأسرة آردن. وهناك ما يسوّغ الإشارة إلى أن شكسبير قد قرأ بعض أشعار ساوثويل ونقل عنها. إن قصيدة ساوثويل «شكوى القديس بطرس» قد تصدّرتها رسالة «إلى ابن خالتي الطيّب الفاضل السيد w.s» من «ابن خالتك المحب R.S.» هناك روابط وثيقة، وتحالفات غير مكتوبة، وهي الآن محتجبة عن الرؤية.

ومن الممكن أيضاً أنهما التقيا من خلال جون فلوريو الذي كان يعلّم ساوثمبتون الفرنسية والإيطالية. كان فلوريو المولود في لندن ابن مهاجريْن إيطاليين من أتباع البروتستانتية. وهو لغويّ ممتاز وباحث متمكن، ومحب للدراما ومتشدد في نقدها بعض الشيء. صرّح أنه كان يحيا في «زمن مثير،ربيع حافل بالإبداع. كل عوسجة فيه مثمرة»[٢]. وهذا «الزمن المثير» هو زمن شكسبير. ترجم فلوريو مونتين إلى الإنكليزية، ومن هذه الترجمة استمدت «الملك لير» و«العاصفة» بعض العبارات والتلميحات. ومع أن فلوريو منسيّ الآن، فقد كان معاصراً عظيم الأهمية بالنسبة إلى شكسبير نفسه. إن كوميديات شكسبير في هذه الفترة إيطالية البيئة إن لم تكن إيطالية العاطفة، ويمكن أن يُعزى جوها إلى تأثير فلوريو الذي كان أكبر من شكسبير بإحدى عشرة سنة. وهناك مناسبات يُظهر فيها شكسبير معرفةً دقيقة ومفصلة بإيطاليا بحيث أن بعضهم قد اعتقد أنه زار ذلك البلد في أيام شبابه. على أن وجود فلوريو قد يفسّر تلك المعرفة. وساعد فلوريو كتّاباً مسرحيين آخرين. ففي مقدمة «فولبون» التي تجري أحداثها في البندقية، خطّ بن جونسون إهداءً إلى فلوريو «ظهير عرائس شعره». كما كان فلوريو يمتلك مكتبة ضخمة ملأى بالكتب الإيطالية. ونحن لا نحتاج إلى البحث في أماكن أبعد من ذلك عن المصادر الإيطالية التي اندمجت في مسرحيات شكسبير. لقد اقتبس

شكسبير كثيراً من العبارات والصور من معجم فلوريو الإيطالي «عالم من الكلمات» ــ يكتب فلوريو: «إنه لسعي خائب أن نتحدث عن الحب» ــ وربما ألف قصيدة كتقديم لكتاب فلوريو،Second Frutes، الذي نشر في ١٥٩١. إن فلوريو هو أحد أولئك الأشخاص المميّزين الذين يظهرون بين الحين والحين في سيرة شكسبير، ولا تتناسب أهميتهم مع المعرفة المتيسرة لنا عنهم.

وإذاً إن العلاقات بين شكسبير وساوثمبتون كثيرة، والتقاؤها أمر لاشك فيه. والدليل الأكيد على صداقتهما الحميمة هو إهداء شكسبير قصيدة ثانية له هي «اغتصاب لوكريس». وقد افترض بعضهم أيضاً أنه قد وجّه سونيتاته إلى نبيل شاب، ولكن الواقع أكثر التباساً. والصورة المكتشفة مؤخراً لا تسهم في حسم الخلاف حول هذه المسألة. فلقد رُسمت الصورة في أوائل تسعينات القرن السادس عشر، وهي تظهر شاباً متأنث الملابس بعض الشيء، إضافة إلى حمرة وجنتيه وشفتيه، وقرطين، وجديلة شعر طويلة. واستمرّ الاعتقاد أنها صورة «السيدة نورتون» وقتاً طويلاً، وفي الأعوام الأخيرة تبين أنها صورة ساوثمبتون. فإن كان ساوثمبتون هو متلقّي سونيتات شكسبير فعلاً، فإن مظهره المخنث ربما قدّم سبباً قوياً لاهتمام الشاعر به.

ومن الممكن أيضاً أن يكون شكسبير قد أصبح سكرتير ساوثمبتون مدةً قصيرة من عام ١٥٩٣. ففي «إدوارد الثالث» مشهد مضحك بين الملك وأمين سره يشير إلى تجربة مشتركة يتغاضيان عنها. وربما عَمِل للنبيل الشاب في قصر ساوثمبتون القريب من شانسري لين، غير أن كثيراً من الدارسين قد عثروا في نصوص مسرحيات هذه الفترة على تلميحات إلى أملاك الأسرة في تتشفيلد التابعة لهامبشير.(٣) وعند انتشار الطاعون في لندن، كان الانتقال إلى الريف هو الإجراء المعقول والمناسب. ولعل شكسبير قد كتب هنا قصيدته القصصية الطويلة الثانية «اغتصاب لوكريس» التي أهديت إلى ساوثمبتون.

ولم يكن بالأمر غير العادي أن يُضطر الكتّاب الشباب إلى خدمة نبيل. لقد عمل توماس كيد مدة من الزمن سكرتيراً عند إيرل سوسكس، وليلي عند إيرل أوكسفورد، وسبنسر عند أسقف روشستر. وفي زمن لاحق استعان ساوثمبتون بالشاعر والكاتب المسرحي توماس هيوود لأداء الدور ذاته في منزله. ومع أن استخدام شكسبير فرضية غير قابلة للإثبات، إلا أنها لا تخرق ترتيب الأحداث، أو خبرة شكسبير المعروفة في شؤون التأليف والكتابة. لابد أنه كان سكرتيراً ممتازاً.

وتذكر السجلات التاريخية أن ساوثمبتون تناول العشاء في أوكسفورد سنة ١٥٩٣ مع الرعاة الأربعة الكبار للمسرح الإنكليزي ــ إيرل إسكس، واللورد سترينج، وإيرل بمبروك، واللورد أدميرال هوارد. وهذا الإحساس بالانتماء الذي كاد يطغى عليه رُهاب الاحتجاز لا يمكن أن يغفل عنه أي وصف للمجتمع الإليزابيثي، أو المسرح الإليزابيثي. و رُهاب الاحتجاز ذاك، أو الترابط الوثيق، يتردد صداه في مسرحية كتبها شكسبير في هذه المرحلة. إن «خيبة سعي المحبين» لغز إلى حد بعيد. فهي تبدو إلى حد ما أنها تهجو بعض معاصري شكسبير البارزين، وأنها تلميحية وتهكمية إلى درجة يصعب معها اعتبارها مصممة للعرض في دور التمثيل العامة. ولقد افتُرض أحياناً أنها كانت بمعنى ما تكليفاً من ساوثمبتون، وتكهّن بعضهم أيضاً أنها مُثّلت أول ما مُثّلت في قصر ساوثمبتون، أو في تتشفيلد. وفي تصميم الطابق الأرضي لمنزل تتشفيلد يوجد غرفة في الطابق العلوي مسماة «غرفة التمثيل»، وتقع على يسار المدخل الرئيسي.

إن هذه المسرحية التي ضمّت شخصيات نبيلة من الرجال والنساء، وأدعياء متكلّفين و معلمين، وأذكياء وأغبياء، قد فُسّرت على الدوام بأنها هجاء هازل يطال ساوثمبتون وحلقته، واللورد سترينج ومؤيديه، وتوماس

ناش، وجون فلوريو، والسير والتر رالي، و«مدرسة الليل» السيئة السمعة. وهناك إشارات إلى الشاعر المنافس الراعد جورج شابمان، وغيره من الأشخاص البارزين في عهد إليزابيث، والأقل شهرة من شخصيات المسرحية. ولعلها تشير إليهم جميعاً بالفعل. ولكن إذا كانت مسرحيةً تلميحية إلى هذه الدرجة، فما كان يمكن أن توجّه في الواقع إلا إلى جمهور مطّلع. ومن أجل جو المسرحية العام وبنيتها،عاد شكسبير حتى إلى جون ليلي، كاتب البلاط غير المنازع. كما كان يفكر في مجموعة سونيتات «أستروفيل و ستيلا» للسير فيليب سيدني. هو ذا الوسط الراقي الذي كان يشتغل فيه عقله ومخيلته. مُثّلت المسرحية أمام الملكة في ١٥٩٧، ثم قدمها ساوثمبتون للعائلة المالكة في قصر الملك جيمز الأول بعد ثماني سنوات. كان له اهتمام خاص بها، وربما كان اهتمام المالك لها. ومع ذلك لم تكن مسرحية زمرة، فلقد أُدّيت أيضاً في مسرح عام. وهناك قصيدة ترجع إلى عام ١٥٩٨ تبدأ على النحو التالي:

«خيبة سعي المحبين»، شاهدتُ مسرحية

تدعى هكذا ذات مرة.

إن بنية الحبكة الأساسية بسيطة. يقنع فرديناند، ملك نافار، ثلاثة من رجال بلاطه بالانكباب معه على الدراسة ثلاث سنوات يتخلون خلالها عن أي اتصال بالنساء. ولكن أميرة فرنسا وثلاث نبيلات يصلن إلى مملكته مع ما يمكن التنبؤ به من نتائج. يقع الملك ونبلاؤه في الحب، ويقلعون عما اتفقوا عليه. وعند نهاية المسرحية، يصل رسول للإبلاغ عن وفاة والد الأميرة، وهذا يضع حداً لكل أشكال المرح الصاخب. وهذه الحبكة خيط متين، وإن كان رفيعاً، لكي تعلّق عليه مجموعة من التلميحات، والشخصيات، والدعابات إضافة إلى أمور كوميدية متنوعة. إن مجموعة التوازيات والإشارات واسعة جداً بالفعل. فالبلاط في المسرحية لا يتطابق تماماً مع بلاط بافار الواقعي

الذي اقتبس شكسبير منه حتى أسماء رجاله. وهذه الأسماء محرّفة عن أسماء فرنسية. ولعل شكسبير لم يكن يلمّح إلى التنافسات المهلكة للسياسة الفرنسية، فالأرجح هو أنه وجد الأسماء في كراسة معاصرة، وانتزعها من سياقها المباشر. كانت هذه هي ممارسته المتميزة التي يمكن أن توصف بأنها انتهازية ملهَمة. إن شخصية أرمادو الذي يوصف بأنه «متبجح إسباني متكلف»، يبدو أنها قائمة على شخصية غابرييل هارفي، وهو باحث وشاعر مشهور بالتصنع. وقلما يُشكّ في أن خادمه الصغير موث هو صورة كاريكاتورية للكاتب توماس ناش. فحين يدعو أرمادو خادمه: my tender juvenal (يا غلامي الرقيق)، فإن ذلك تورية عن انتحال ناش دور الشاعر الروماني الساخر جوفينال Juvenal. والمضحك هو أن هارفي وناش كانا عدوين لدودين، اشتبكا عدة أعوام في حرب كراريس. وكان إظهارهما على خشبة المسرح كنبيل إسباني وغلام ظريف ابتكاراً كوميدياً عظيماً. كان شكسبير ثاقب النظرة إلى أهواء معاصريه. ولعل التنافس في هذه الفترة بين شكسبير وناش على رعاية ساوثمبتون كان له صلة بالموضوع. وتدلّ طريقته في التعامل مع منافس على مزاج طيب.

وإن دور هولوفيرنز، أو «الدعيّ»، كما يوصف في قائمة الشخصيات، لا يقلّ وضوحاً في استناده إلى شخصية جون فلوريو. فهو يتحدث وكأنه ابتلع معجم فلوريو، ويقتبس بعض تعريفاته. ويستخدم عبارات إيطالية موجودة في كتاب فلوريو، Second Frutes. وهناك ارتباطات أخرى بحياة العصر. فأن يُعطى ملك بافار اسم فرديناند إشارة عابرة إلى فرديناندو، اللورد سترينج، الذي قد يكون شاهد المسرحية مع ساوثمبتون. ويوجد إشارة في النص إلى «مدرسة الليل». مع أن بعض الدارسين يعتقدون أنها «جهمة الليل» أو «بطانة الليل» أو «حاشية الليل». فإذا كانت بالفعل مدرسة، فمن المرجح أن تكون إشارة إلى مجموعة العلماء المحيطين بالسير والتر رالي، والذين أدّت مغامراتهم في الخيمياء وتأملاتهم إلى اشتهارهم باسم «مدرسة الإلحاد».

لقد كُتبت «خيبة سعي المحبين» بأسلوب شكسبير الأكثر تكلفاً، والذي يذكرنا بالسونيتات والقصص الشعرية الطويلة التي كتبها أو كان يكتبها. ومن بين مسرحيات شكسبير كلها، هي الأحفل بالتقفية، ولاسيما المزدوجة التي تؤكد طبيعة التجربة المغلقة التي تعرضها المسرحية. إنه عالم الصنعة الذي يشكل الاحتذاء والاتساق أبرز ملامحه. ولكن كلمة «ذكاء» أو «فطنة» تستخدم أيضاً أكثر من أربعين مرة. إنه عالم اللعب واللهو، لذلك هو عالم التلاعب بالألفاظ. وإذا أخذنا ذلك دليلاً على براعة شكسبير الدرامية واللغوية الفائقة، وجدنا أنه أقل قليلاً من أعجوبة. كان في أثناء اندفاعه في التأليف يعثر على صورة أحياناً، ثم كان يستعيد تلك الصورة فيما بعد. إن وليام كيمب الذي أدى دور المهرج كوستارد يقول مؤْذناً بـــ «تاجر البندقية»: «أوقيتي الطيّبة المذاق من لحم الإنسان، أيها اليهودي البارع.»

في رواية توماس مان «الدكتور فاوستوس»، يرى الموسيقي أدريان ليفركوهن أن هذه المسرحية هي من الناحية الموسيقية «إحياء للأوبرا الهزلية يتخذ أشدّ أشكال السخرية تكلفاً للسخرية من التكلف، فهي هازلة للغاية، ونفيسة للغاية.» ويصف الراوي الرواية بأنها «عمل مفعم بالحيوية ألّفه ليفركوهن أيام الشباب»[٤]، مثل المسرحية ذاتها. غير أن مسرحية «خيبة سعي المحبين» تقارب الأوبرا الهزلية بكل تهوّرها ودعارتها، وجرأة الابتكار فيها، وغزارتها وزخرفتها، والتغيرات السريعة في نظامها الشعري، واختبارها العام للغة الإنكليزية في القرن السادس عشر إلى أقصى حدود طاقتها.إنها إحدى أذكى المسرحيات التي كتبت على الإطلاق. وكما يعترف أحد رجال البلاط الفرنسيين بالذكاء الأنثوي:

إن لتصوراتهن أجنحة

أسرع من السهام والقذائف

ومن الريح والفكر

ومن أسرع الأشياء.

كتب شكسبير بعض السونيتات للمسرحية ذاتها، ثم أدمجت في مختارات أدبية عنوانها «الحاج المستهام» ضمّت اثنتين من سونيتات شكسبير «الحقيقية.» ومن هاتين القصيدتين يبدو أن قصيدة «السيدة السمراء» لها ارتباط بحاشية الأميرة روزالين التي توصف بأنها «سوداء مثل الأبنوس.» إن الصلات موجودة، أما أن تكون واقعية أم متخيلة، فمسألة أخرى.

إن أي تفسير تعقّده حقيقة جليّة، وهي أن المسرحية،بعد أدائها عدة مرات ١٥٩٣، نقّحها شكسبير قبل أن تقدّم في بلاط إليزابيث بعد خمس سنوات. وبالطبع فإن كثيراً من الإشارات قد حُذفت أو غيُّرت، وأضيفت مواد كثيرة. ولما نُشر نص المسرحية الذي مُثّل أمام الملكة، ورد فيه أن «وليام شكسبير قد صححه وزاد فيه من جديد». ومع ذلك فإن صاحب المطبعة لم يكن دائماً يحدد التغيرات. ويبدو أن الكاتب أضاف مادة في هوامش أوراقه، أو أدخل صحائف جديدة، في حين لم يحدد المقاطع التي يجب حذفها إلا قليلاً. لذلك فإن نص طبعة quarto يمكن أن تُطبع فيه روايتين متتاليتين للكلام تتيحان لنا أن نختار.

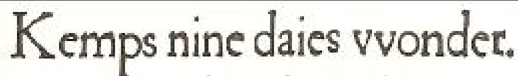
وما يزيد لغز «خيبة سعي المحبين» إلغازاً هو الإشارة إلى مسرحية مكْملة لها هي «نجاح سعي المحبين». وهذه المسرحية جزء من مجموعة مسرحيات لشكسبير صنّفها أحد معاصريه في ١٥٩٨،و يثبت بيان لأحد باعة الكتب أنها طُبعت وبيعت، ولكن المجموعة اختفت تماماً. وقد جرت محاولات إلى اعتبار هذه المسرحية هي «ترويض الشرسة» أو «كما تشاء»، غير أن الفرق في العنوان يبقى عائقاً واضحاً. علينا أن نفترض أنها مسرحية «ضائعة»، وأن نضعها إلى جانب مسرحية أخرى «ضائعة» هي «كاردينيو».

كان شكسبير مرتاحاً إلى جمهور البلاط. فإضافة إلى تأليف كوميديا «خيبة سعي المحبين» الرقيقة، أدّى دور الموظف المتمتع بامتياز. كان يعرف ما يراعَى في حياة البلاط و ما لا يراعَى، كما يعرف اللهجة الدقيقة التي يخاطب بها النبلاء بعضهم بعضاً. وكان على اطلاع على علوم المرحلة، ويعرف أهم الأدباء والمفكرين حوله. وبكلمات أخرى، كان منضمّاً إلى إحدى حلقات المركز في المجتمع الإليزابيثي. وهناك إشارات أيضاً إلى حملات إيرل إسكس العسكرية ــ إلى حد طَرَحَ معه أحد كتاب السيرة أن المسرحية كانت إلى حد ما تكريماً له ــ وكان ساوثمبتون نفسه بالطبع حليف إسكس المقرب في عالم مكائد البلاط. فإن لم يكن شكسبير واحداً من «أنسباء إسكس»، إذا استخدمنا الكلمة الرسمية لأصحاب الإيرل النبيل وأصدقائه، فقد كان يعرف من كانوا كذلك حق المعرفة. وعلى شاكلة هذه العلاقة، يمكن أن نذكر أن شكسبير إن لم يكن عاصياً هو نفسه، فقد كان على صلة وثيقة بالأنصار المتحمسين للإيمان القديم. وضمن هذه الكوكبة من الاهتمامات ــ إسكس، ساوثمبتون، سترينج، والكاثوليكية الرومانية ــ كانت تقوم علاقاته.

* * *

الجزء الخامس

فرقة اللورد شامبرلن



Kemps nine daies vvonder.
Performed in a daunce from
London to Norwich.
Containing the pleasure, paines and kinde entertainment
of *William Kemp* betweene *London* and that Citty
in his late Morrice.
Wherein is somewhat set downe worth note; to reprooue
the slaunders spred of him: many things merry,
nothing hurtfull.
Written by himselfe to satisfie his friends.



LONDON
Printed by E. A. for *Nicholas Ling*, and are to be
solde at his shop at the west doore of Saint
Paules Church. 1600.

«أعجوبة الأيام السبعة» لوليام كيمب الذي كانت
عروضه الراقصة مشهورة شهرةَ تهريجه وتمثيله. أدّى
رقصة الموريس طيلة الطريق من لندن إلى نورويك.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل السابع والثلاثون

إبقَ، إذهب، إفعلْ ما تشـاء

لم يبقَ شكسبير في حلقة ساوثمبتون المقرّبة منه. ومع تفكك فرقة بمبروك في أواخر صيف ١٥٩٣، وربما بعد مدة قصيرة عمل فيها سكرتيراً عند ساوثمبتون أثناء انتشار الوباء، انضمّ إلى فرقة مسرحية أخرى. ويوحي تعاقب الأوصاف في مسرحياته المطبوعة إيحاء قوياً بأنه عمل مدة وجيزة مع فرقة إيرل سوسكس إلى أن تشكلت فرقة اللورد شامبرلن في السنة اللاحقة. وإن صح أنه انضمّ إلى فرقة سوسكس بعد أن ترك فرقة بمبروك، فالمرجح هو أنه جال معها في خريف عام ١٥٩٣ وشتائه. لقد ذهبت إلى يورك في أواخر آب، ثم انتقلت إلى نيوكاسل ووينشستر. وفي بداية ١٥٩٤، عادت الفرقة إلى لندن حيث سُمح بإعادة فتح المسارح من أجل موسم عيد الميلاد. ومثّلت الفرقة مسرحية شكسبير «تيطس أندرونيكس» ثلاث مرات في مسرح Rose قبل أن تغلق المسارح من جديد نتيجة لانتشار الطاعون. وإشارة إلى ذلك، دوّن هنزلو في يومياته لفظة ne، غير أن دلالتها غير واضحة. لا يمكن أن تعني new (جديدة) كما يُفترض أحياناً، نظراً إلى أن كل مسرحية كانت تعطى الرمز ذاته مرتين. ربما تعني أن مدير الاحتفالات، وهو الرقيب آنذاك، قد أجاز عرضها من جديد، أو أنها كانت جديدة في ذخيرة أعمال فرقة معينة. وافترض مؤرخو مسرح آخرون أنها اختصار لـــ Newington Butts. وفي

سياق المسرحية، فإن المعنى الأرجح هو أنها نسخة جديدة منقحة من مسرحية أصلية يعطيها هنزلو عنوان «تيطس و فسباسيا». وهذه المسرحية مثلتها فرقة اللورد سترينج قبل ثلاث سنوات.

وفي السادس من شباط، وهو آخر يوم مُثّلت فيه «تيطس أندرونيكس»، أُدرجت هذه المسرحية للنشر في سجل جمعية الطابعين والناشرين. وكان شكسبير قد أتى بها من عند فرقة سترينج إلى فرقة بمبروك، ومنها إلى فرقة سوسكس، وعند انضمامه إلى فرقة اللورد شامبرلن في صيف ١٥٩٤، أعادت الفرقة الجديدة تمثيلها من جديد. وحين نتابع إخراجات المسرحية المتتالية، نتابع أيضاً مسار شكسبير الخاص. وإن نشر «تيطس أندرونيكس» بعد إغلاق المسارح مباشرة يشير إلى أن شكسبير رأى فرصة للاستفادة من مغامرة ناجحة، كما أن الناشر أو بائع الكتب، جون دانتر، وهو بالمصادفة صديق ناش ومؤجّره، نشر قصيدة عن الموضوع ذاته بغية كسب مزيد من النقود.

وفي موسم عيد الفصح ١٥٩٤، أُعيد فتح المسارح مدة قصيرة. وانضمّت فرقة سوسكس إلى فرقة الملكة، ومثّلتا في مسرح Rose ثماني أمسيات. وربما يكون عملهما المشترك إشارة إلى الأوقات العصيبة التي واجهتاها في الأشهر السابقة. وفي الأسبوع الأول من نيسان مُثّلت «الملك لير» الأولى في مناسبتين، ومثّل شكسبير في هذه المسرحية التي حوّلها فيما بعد تحويلاً كاملاً.

غيّر شكسبير عنوانه في هذه الفترة، والسجلات المتوافرة تحدد أنه أقام في بيشوبس جيت وليس في شوريدتش، والحيّان لا تفصل بينهما في واقع الأمر إلا مسافة قصيرة ــ ليس أكثر من سير خمس دقائق ــ غير أن بيشوبس جيت كان أحفظ للصحة، وأقل تلوثاً بالمواخير والحانات الرخيصة. كان جزءاً من أبرشية القديسة هيلين، ومحاذياً لسور المدينة الشمالي، وعلى مقربة من الكنيسة التي كان شائعاً أن الإمبراطور قسطنطين قد أنشأها. هي ذي الكنيسة

التي أُرغم شكسبير على التعبّد فيها، وحيث كان عادة يسلّم علامة معدنية عند تناول العشاء الرباني للدلالة على حضوره. وفي تقويم الضريبة على أملاك أبناء الأبرشية كان اسمه التاسع عشر، والقيمة الصغيرة نسبياً والبالغة ١٣ شلناً و٤ بنسات تعكس قيمة أثاثه وكتبه. لقد أقام في عدة غرف في أحد المباني هنا.

كان ذلك الحي منطقة سكنية يفضّلها التجار الأغنياء الذين يمكن أن نذكر منهم السير جون كروسبي والسير توماس غريشام. كان منزل كروسبي في الأبرشية، وهو مبنى يرجع إلى القرن الخامس عشر أقام فيه ريتشارد الثالث عندما كان وصياً على العرش. كان شكسبير يعرفه جيداً، واتخذه خلفية جزء من «مأساة الملك ريتشارد الثالث». كما امتلكه السير توماس مور، وعند إقامة شكسبير في الحي، كان يقطنه العمدة. كانت الأبرشية أيضاً مأوى كثيرٍ من الأسر ذات الأصول الفرنسية والفلمنكية، وفي واقع الأمر كان يوجد منطقةٌ أسبابُ الراحة فيها أقل قليلاً، ومعروفة باسم «فرنسا الصغيرة». وفي وقت متأخر، سكن شكسبير مع أسرة هوغنوت في شارع سيلفر. كان يفضّل صحبة ما كان يعرف بـــ «الغرباء» في سياق حياته القلقة في لندن. ومن جيرانه كان توماس مورلي. ملحّن القصائد الغزلية، وعميد فرقة المرتّلين. ونظراً إلى أن مورلي قد لحّن أغنيتين أو ثلاثاً من أغاني شكسبير، فقد أصبحا في وقت ما متعارفين. وبما أن شكسبير كان يمثّل، فقد كان عليه أن يتدرب على الغناء، وهو يُظهر في مسرحياته معرفةً تقنية بالمصطلحات الموسيقية. هل نغالي إذا خمنّا أنه اشترك مع مورلي في تأليف الموسيقا التي كانت تسلية عامة في عهد إليزابيث؟

إن جون ستو، طوبوغرافيّ لندن في القرن السادس عشر،قد وصف الأبرشية بأن فيها «منازل متنوعة وجميلة وكبيرة للتجار وأمثالهم... ومبانٍ متعددة وجميلة، وأنزال متنوعة وجميلة وكبيرة لاستقبال المسافرين، وبعض المنازل لأصحاب المقامات الرفيعة». وكان يوجد قناة ماء في الحي ذات فائدة

محلية عظيمة في الظروف الصحية لذلك الزمن. لذلك فإن حيّ بيشوبس جيت كان أفضل من شورديتش من بعض النواحي. فالأنزال هنا ــ من بينها Bull (الثور) و Green (الأخضر) و Dragon (التنين) و Wrestlers (المصارعون) ــ كانت معروفة باتساعها. وكان لأحدها، وهو Bull، مسرحه العام الذي كانت فرقة الملكة تمثل فيه عادةً.

وإن كان شكسبير لم يبلغ بعد «مقاماً رفيعاً» بالمعنى الذي قصده ستو، فقد كان يمضي قُدُماً في هذا الاتجاه. ربما تزامن انتقاله إلى بيشوبس جيت مع قبوله في فرقة اللورد شامبرلن (أمين القصر الملكي)، والتي أحرز فيها تقدماً أيضاً من «مستأجَر» إلى «مساهم». أسس الفرقةَ في ربيع ١٥٩٤ اللورد هونسدون الذي أراد أن ينظم الفوضى العامة للفرق المسرحية في لندن. والعلاقة بين الفرق والبلاط يجب ألا تُنسى، بما أن الهدف الأول للممثلين كان من الناحية النظرية تقديم الترفيه لصاحبة الجلالة. وكانت نوعية هذا الترفيه واستمراره في خطر آنذاك. فالطاعون وإغلاق المسارح قد تأثّرت بهما جميع الفرق، فانقسم بعضها مثلما انقسمت فرقة الملكة. وفي نيسان مات اللورد سترينج في ظروف غامضة، ورعت أرملته الفرقة رعاية أقل جدارة بالثقة. لذلك تكفّل أمين القصر الملكي بأن يوفّر مصدراً دائماً ويمكن الاعتماد عليه للترفيه عن الملكة.

وهكذا قدّم هونسدون خطة طامحة. أسس فرقتين لاحتكار التمثيل في المدينة، على أن يرعى هو فرقة جديدة تدعى فرقة اللورد شامبرلن، في حين يرعى ويدعم صهرُه تشارلز هوارد، اللورد هاي أدميرال (أمير البحر) مجموعةَ ممثلين تدعى فرقة اللورد هاي أدميرال. وأقرّ أن يكون إدوارد ألين على رأس فرقة اللورد أدميرال، وأن تؤدى في مسرح Rose الذي يملكه فيليب هنزلو في ساوثويرك، وأن يكون ريتشارد بيربج على رأس فرقة اللورد شامبرلن، وأن تؤدي في مسارح جيمز بيربج في حي شوريدتش، أي

أن تهيمن الأولى على جنوب النهر، والثانية على الضواحي الشمالية. وتنازلاً للسلطات المدنيّة التي لم تكن سعيدة بأن تقام مسارح رسمية في الضواحي، وافق هونسدون على ألا تُقدم مسرحيات في الأنزال. كان ذلك ترتيباً ماهراً، ولكنه لم يدم طويلاً على حالته الأصلية.

جمع هونسدون الممثلين لمغامرته الجديدة باصطياد خيرة الممثلين من مختلف الفرق ــ ومنها فرقة اللورد سترينج، وفرقة الملكة، وفرقة سوسكس. ومن الأخيرة أخذ وليام شكسبير. ومع شكسبير انتقل كثير من ممثلي فرقة سوسكس، ومن بينهم جون سنكلر وريتشارد بيربج نفسه. ويبدو أن هناك اقتساماً آخر للأسلاب. فلما أخذت فرقة اللورد أدميرال ألين، مُنحت أيضاً القسم الأكبر من مسرحيات مارلو. وحين انضم شكسبير إلى فرقة اللورد شامبرلن، جلب معه مسرحياته كلها، وهذا كان امتيازها العظيم. ومن هذا الوقت فصاعداً. أصبحت فرقة شامبرلن المخرجة الوحيدة لمسرحيات شكسبير، ولم يمثّلها إلاها في سياق عمله المسرحي كله. ولم تلبث الفرقة بعد هذا الاتحاد أن أدّت «تيطس أندرونيكس»، و«ترويض شرسة» ومسرحية تدعى «هملت». ولعلها ورثت أثناء تشكّلها مسرحيات من فرق أخرى أيضاً. وربما أعطت مسرحياتٍ من مثل «هملت» و«الملك لير» لكاتبها المسرحي المقيم بغية إعادة تشكيلها وإعادة كتابتها لتناسب الممثلين الجدد. كما أنه من المرجح أن تكون هذه الظروف قد استحثت شكسبير على إعادة كتابة مسرحياته المبكرة للفرقة الجديدة. فرغم كل شيء كان هناك بداية جديدة. كانت الفرقة تجديداً، لذلك احتاجت إلى نصوص ذات نكهة جديدة. ولقد قُدِّر أن ٩٠ بالمئة من مسرحياتها لم تصمد لامتحان الزمن والاستخدام، ومن المؤكد أن نصف نصوصها الباقية تقريباً هي لشكسبير نفسه، وهذا يدلّ على الأقل على ديمومته وشعبيته. لقد حُفظت هذه الأعمال وأُعيد نشرها، في حين أن أعمال الآخرين أُهملت وطواها النسيان.

الفصل الثامن والثلاثون

نحن قلة، نحن قلة سعيدة، نحن عصبة من الإخوة

إن هذه المجموعة غير العادية من الممثلين، والمعروفة باسم فرقة اللورد شامبرلن قد أصبح أفرادها أفضل أصحاب شكسبير طيلة حياته. فهو لم يكتب إلا لهم ولم يمثّل إلا معهم. لقد كانوا زملاءه، غير أن الوصايا والوثائق تدلّ على أنهم كانوا أصدقاءه الحميمين أيضاً. كما أن فرقتهم هي الفرقة الأطول ديمومة في تاريخ المسرح الإنكليزي، إذ حافظت على هوية متميزة منذ ١٥٩٤ حتى ١٦٤٢، وهذه مدة تبلغ الخمسين عاماً تقريباً قدموا خلالها أعظم المسرحيات في تاريخ المسرح العالمي.

ونحن نعرف هوية بعضهم، فسوى ريتشارد بيربج، هناك أوغسطين فيليبس، وتوماس بوب، وجورج بريان، وجون هيمنجز، وجون سنكلر، ووليام سلاي، وريتشارد كاولي، وجون ديوك، والكوميدي وليام كيمب. ويبدو أن هيمنجز كان مشهوراً بالفطنة العملية إضافة إلى التمثيل، لذلك أصبح المدير المالي للفرقة، وسُمّي مرة بعد أخرى المشرف أو الوصيّ في وصايا زملائه. ولما مات، مات ثرياً ومحترماً، إذ مُنح لقب «نبيل» عندما صدّق مجمع الأنساب والنبالة على منحه شعار النبالة. كما كان «وكيل كنيسة بالنيابة»، أو

موظفاً في أبرشية القديسة ماري ألدرمانبري، وهذه إشارة إلى أن مكانة حرفة التمثيل قد ارتفعت ارتفاعاً كبيراً في أثناء حياة شكسبير، وربما أدى هيمنجز أداور كبار السن من مثل بولونيوس و كابوليت.

والممثل الآخر الذي مُنح وسام نبالة مثل هيمنجز وشكسبير هو أوغسطين فيليبس، ومات هو أيضاً ثرياً مع أملاك في مورتليك. كان عضواً بارزاً في الفرقة، وهو الذي دُعي إلى المثول ذات مرة أمام مجلس الشورى نيابة عن زملائه. ويبدو أنه كان ممثلاً «عادياً» يثني ريتشارد بيربج في أدوار مثل كاسيوس و كلوديو، ولكنه كان يستطيع أن يرفّه عن الجمهور بالكوميديا الصاخبة. وفي سجل جمعية الطابعين والناشرين لربيع ١٥٩٥، توجد عبارة مختزلة هي Phillips his gig of the slyppers ـ وكلمة gig أو jig تعني فاصلاً من الموسيقا والرقص والردود البارعة المضحكة. كان على الممثل في عهد إليزابيث أن يكون متعدد المواهب. كان ينبغي أن يكون قادراً على الرقص، والغناء، والعزف على آلة موسيقية، وإذا اقتضت الضرورة أن يؤدي مبارزة مقْنعة على خشبة المسرح. كان توماس بوب، مثلاً، بهلواناً ومهرّجاً ممتازاً إضافة إلى كونه ممثّلاً، ونال هو أيضاً وسام نبالة. وكان جون سنكلر المعروف باسم سنكلو sinclo رجلاً بالغ الفخامة، وبسبب مظهره غير العادي أدى عدداً من الأدوار الكوميدية بما فيها دور بنش في «كوميديا الأخطاء»، و دور القاضي شالو في الجزء الثاني من «هنري الرابع». والراجح أيضاً أنه مثّل أدواراً من مثل دور بائع العقاقير في «روميو وجولييت». ومن الواضح أن شكسبير قد خلق في الواقع عدة أدوار وفي باله سنكلر.

ولكن الممثل المتعدد المواهب أكثر من أي ممثل في الفرقة كان بلا شك وليام كيمب William Kempe، المهرج الأشهر في البلاد. كان ضئيلاً وسميناً، ولاسيما مع الحشايا والبطائن، ولكنه كان سريعاً ونشيطاً على قدميه.

ولقد اشتهر بالفواصل المسلّية التي تتخلل أجزاء المسرحية، وبرقصة الموريس morris، وهناك كثير من الإشارات إلى رقصاته. فإن لم يلبس ثياب بائعة في الشارع، لبس زي مهرج ريفي. كان شعره خشناً و مشعثاً، ودعاباته مضحكة، وبذيئة في الغالب، وكان صاحب موهبة عظيمة في الرد المرتجل، أو «ممازحة» الجمهور. وكان يستطيع أن «يُظهر الاشمئزاز، ويلوي فمه»[١] مشيراً بذلك إلى أن الأساليب الهزلية لم تتغير كثيراً بالضرورة عبر القرون. إن للدعابة في المسرح الإليزابيثي، بل في مسرحيات الأسرار والفواصل المسلية في العصور الوسطى، ما تزال باقية في الكوميديا الصاخبة، والتمثيل الصامت. إنها إحدى السمات الثابتة للمخيّلة الإنكليزية.

وكثيراً ما كان كيمب يؤدي «أعماله المتكررة» خلال أداء المسرحية، وبالتالي يقطع تسلسل الأحداث مؤقتاً. إن هملت يتذمر من هذه العادة في إرشاداته للممثلين عندما يأمرهم قائلاً «لا تدعوا المهرجين يتكلمون أكثر مما كُتب لهم، لأن بعضهم يتضاحك ليضحك بعض المتبلّدين من الجمهور». وهذه كانت ضربة موجهة إلى كيمب الذي كان ترك فرقة اللورد شامبرلن بعد خلاف مع زملائه. ربما وقع الخلاف حول أمر كهذا في الأداء الكوميدي. ومن الممكن أن يكون كيمب قد أكثر من ارتجال الحركات والكلمات في دور المهرج وحفار القبور في نسخة سابقة من «هملت»،لذلك فإن تأنيبه في نسخة لاحقة من المسرحية ذاتها كان نوعاً من العدالة الشعرية.

ومع ذلك فإن كتاباً مسرحيين آخرين قد رحبوا في وقت سابق بارتجالاته ورقصاته. كانت تعفيهم من عناء الابتكار. وهناك ما يدلّ على أنهم كانوا يحددون في المسرحيات المطبوعة دخول كيمب، ثم يتركون الباقي له. وفي إحدى نسخ «هملت» (في هذه المسرحية، كما في غيرها، يوجد دليل على تنقيح مستمر) يقتبس شكسبير أيضاً بعض عبارات كيمب المكرورة ــ

«ألا تنتظر حتى أتناول عصيدتي؟»، إضافة إلى «إن معطفي يحتاج إلى شعار نبالة»، و«بيرتُكَ حامضة»، والعبارة الأخيرة كانت بلا شك تُلقى والفم «ملتوٍ» على النحو المشهور. ولا شك أيضاً في أن شكسبير كان يصوغ أدواراً تخصّ كيمب تحديداً عندما عملا في بداية الأمر معاً. وعلى نحو مماثل من الحِرَفية، كتب موزارت أدواراً أوبرالية لمغنّين محددين، ولم يكن يكتب في الغالب أغنية حتى يسمع صوت المغني الذي سيؤدي الدور. لذلك عندما يقطع غروميو الجبن بخنجر، أو عندما يرقص كيد رقصة الموريس، أو يلعق الشراب من الأرض، فإن شكسبير كان يفكر في هزل كيمب الغريب. أدى كيمب دور بوتوم في «حلم منتصف ليلة صف»، ودور دوجبري في «جعجعة بلا طحن». وأدى دور فولستاف في جزئيْ «هنري الرابع». وفي الجزء الثاني إرشاد مسرحي يقول: «يدخل ويل» قبل أن يأخذ فولستاف في إنشاد أغنية: «عندما دخل آرثر البلاط أول مرة...» وهكذا فمن أجل إبهاج الجمهور كان يُشار إلى كيمب أن يدخل قبل دقيقة أو دقيقتين من انفجاره بالغناء. وعند نهاية المسرحية كان كيمب يظهر على خشبة المسرح، وهو ما يزال في ثياب فولستاف، ويسأل الجمهور: «إذا كان لساني لا يستطيع أن يطلب إليكم إطلاق سراحي، فهل تأمرونني باستخدام ساقيّ». هذه إشارة إلى فاصل من الممكن أن يشارك فيه باقي الممثلين. وكان شكسبير أيضاً يرقص معهم عادة، وفي هذه «اللحظة المرحة» ــ إذا استخدمنا تعبير ذلك العهد ــ نلمح من المسرح الإليزابيثي شيئاً جديراً بالتصديق.

وفي مقدمة المسرحية ذاتها يَعِدُ شكسبير بحلقة أخرى من القصة «يشارك السير جون فولستاف فيها». ولكن فولستاف يختفي على نحو غامض في المسرحية التالية «هنري الخامس»، ويُكتفى بوصف موته بعيداً عن المسرح فقط. وهذا الغياب فسّر تفسيرات نقدية وفنية عديدة، ولكن السبب الحقيقي قد

يكون عادياً جداً. ففي الفترة الفاصلة بين «هنري الرابع» والجزء الثاني من «هنري الخامس» كان كيمب قد غادر الفرقة. ومن غير ممثل كوميدي لامع، لا معنى لاسترجاع فولستاف. لا أحد كان سيؤدي دوره. ومن الأفضل أن نتذكر أن مسرحيات شكسبير كانت معتمدة على الظروف المسرحية. وقد يتعارض مع اتجاه التفسير المتداول أن نعتبر فولستاف شخصية كوميدية كاملة بما تقوم به من رقصات وما ترتجل من أقوال ساخرة، فهي مرة أخرى جزء من طبيعة المسرح الإليزابيثي ذات النغمة الخشنة العالية. إن عكازة فولستاف، ووجهه المتورد، وبطنه الضخم كانت تذكر الجمهور على الفور بالمهرج المعروف، وما يبدو مفارقة تاريخية هو أن فولستاف فيه أكثر من لمحة من بنش. ولكن المهرج كان أيضاً نسخة درامية من سيد الفوضى، أو مدير الاحتفالات الصاخبة في العصور الوسطى، وأي وصف أفضل يمكن أن يوجد لفولستاف نفسه؟

ولما ترك كيمب فرقة اللورد شامبرلن، اجترح «أعجوبة» بالرقص طيلة الطريق من لندن إلى نورويك، ووصف نفسه في كُتيب بأنه «الفارس كيمب، وإمام راقصي الموريس، ومطلق صيحات الجذل العالية، ومبتكر الحيل الوحيد، وأفضل قارع للجرس بين جبل صهيون وجبل سيري»[٢] ــ وهي جملة توحي بأن بعض عناصر الدعاية الإنكليزية قد فُقدت إلى الأبد. وإن غادر بالفعل بعد خلاف مع فرقة اللورد شامبرلن،فهذا يضيف رنيناً إلى مخاطبته «الأزْرِياء Shakerags المشهورين»، وهو وصف يشمل به جميع خصومه، أو «البلهاء البلداء» و «الرئاسة الحمقى»، والذين كانوا ينشرون الإشاعات والافتراءات عنه. وفي الموضع ذاته يشير إلى «شاعر رخيص كان أول أعماله سرقة قصة رديئة عن ماكدويل، أو ماكدوبث، أو ماك ما، لأنني على يقين أن الاسم هو ماك». والمفترض عموماً أنه لا يشير إلى مسرحية شكسبير «ماكبث»، بل إلى قصيدة حول الموضوع ذاته. ومع ذلك فهذا تلميح يستدعي الاهتمام.

كانت فرقة اللورد شامبرلن تضمّ ستة عشر ممثلاً منهم خمسة أولاد أو ستة كانوا يؤدون أدوار النساء. ومع أن الممثّلين لم يكن لهم نقابة في لندن القرن السادس عشر، فإن أولئك الأولاد قد أنهوا مدة «تدريب» غير رسمية، وهذه المدة لم تكن سبعة أعوام كما في مهن أخرى، بل يبدو أنها كانت تتراوح بين ثلاثة أعوام وأحد عشر عاماً. كان للأولاد «معلم» من الممثلين الكبار يقيمون معه، ويتعلمون منه. ويبيّن أحد العقود أن الولد، أو أبواه في الواقع، كانا يدفعان مبلغاً مقداره ٨ جنيهات حتى يدخل ابنهما المصلحة، ويَعِد المعلم بعدئذ أن يدفع للولد أجرة مقدارها ٤ بنسات كل يوم ويعلّمه «أداء الفواصل والمسرحيات.». كان طموح أولئك الممثلين الصغار هو أن يرتقوا في المهنة بالتدريج، وأن يصبحوا، إن أمكنهم ذلك، أعضاء في الفرقة التي تدربوا معها. وكما تبيّن وصايا وممتلكات زملاء شكسبير، فإن هذه الحرفة كانت تتحول إلى عمل مربح بالفعل. كان الأولاد يعامَلون كأفراد من أسرة الممثل المعلم، ويكنّ لهم آباؤهم المسرحيون محبة عظيمة. كتبت زوجة إدوارد ألين إلى زوجها في أثناء إحدى جولاته: «أحسنْ إلى نيك وجين وتعهدْهم.» وما كان في وسع شكسبير أن يكون عنده متدرب، فهو، خلافاً لبعض زملائه، لم يكن منتمياً إلى أي نقابة.

ومع أن الاعتقاد العام هو أن أدوار النساء لم يكن يؤديها إلا الأولاد، فإن هناك ما يدعوا إلى الشك في هذا الافتراض. من الممكن أن يكون دور كليوبترا الناضج قد اضطلع به شباب، مثلاً، فهنا حتى أمهر الأولاد ربما ثبت أن مهارتهم عديمة الجدوى. ولا شك في أن من الأولاد الممثلين من كان ذا كفاءة عالية. فنحن نعرف أن في فرقة شكسبير كان يوجد ولد طويل ووسيم، وآخر قصير داكن الشعر، وما ذلك إلا لأن النصوص تشير إلى ذلك. وهناك سلسلة من المسرحيات لافتة للنظر تتنافس فيها فتاتان على الفوز باهتمام مسرحي ــ هيلينا و هيرميا في «حلم منتصف ليلة صيف»، وبورشا ونريسا في «تاجر

البندقية»، وبياتريس وهيرو في «جعجعة بلا طحن»، وروزاليند وسيليا في «كما تشاء»، وأوليفيا وفيولا في «الليلة الثانية عشرة». ومن الراجح فيما يبدو أن هذين الولدين الموهوبين هما اللذين أدّيا جميع هذه الأدوار، وهذا يقدم دليلاً آخر على مقدار ما كانت إمكانات الفرقة تحدد فن شكسبير.

وهناك مؤثرات أخرى. ربما اقترح أعضاء الفرقة قصصاً على شكسبير مناسبة للتمثيل، وربما أعاروه كتباً، ونصوص مسرحيات قديمة. وفي أثناء التدريب أيضاً كان هناك اقتراحات بلا شك من الممثلين حول تنقيح مشهد أو حوار. إن ابتكار شكسبير لم ينجزه ولم يحدد هدفه وحده. وليس هناك من شك على الإطلاق في أن فرقة اللورد شامبرلن قد ساعدته في «التأليف».

وإضافة إلى الممثلين والمتدربين في فرقة اللورد شامبرلن، كان هناك من يضبط الحسابات، ويعمل أيضاً ملقناً للممثلين مع مساعد له على خشبة المسرح، ومن يحفظ حجرة ملابس الممثلين،وكان هناك موسيقيو مسرح، ونجّار أو اثنان، وجامعو نقود عند الأبواب قبل العرض، وعمال مسرح بالطبع. وهؤلاء كان بينهم فروق في الدخل وفي المكانة، وأهم هذه الفروق هو الفرق بين «المساهم» و «المستأجَر». كان «المساهم»، كما كان شكسبير في فرقة اللورد شامبرلن، يدفع خمسين جنيهاً عند انضمامه إلى الفرقة، ويحق له بالتالي أن يأخذ حصة من إيرادها بعد أن تُدفع منه أجور صاحب دار التمثيل وباقي أعضاء الفرقة. وهذا الشكل من المشاركة هو نسخة مسرحية من «شركة الأسهم المتحدة» التي أدّت دوراً كبيراً في اقتصاديات أواخر القرن السادس عشر. وفي وقت متأخر، أصبح شكسبير أيضاً «مساهماً» عندما انتسب إلى الفرقة التي امتلكت مسرح Globe. وهذا كان سبيلاً إلى الحلول محل «الوسطاء»، أو متعهدي المسرح من مثل هنزلو. وتبيّن أن هذا مربح للغاية، بما أن المساهمين كانوا يأخذون نصف إيرادات الشرفة.

كان كل واحد من «المساهمين» التسعة في الفرقة واحداً من ممثّليها الرئيسيين أيضاً، وقُدّر أن أدوارهم كانت تبلغ ٩٠ أو ٩٥ بالمئة من الحوار في كل مسرحية. و «المستأجَرون» هم الممثّلون الأقل أهمية الذين لم يكونوا يؤدّون إلا الأدوار الصغيرة التي يمكن تعلمها من غير تأخير غير مناسب أو تدريب طويل. ويبدو أن «المساهمين» كانوا على الأرجح يأخذون قراراتهم المالية والفنية بالتصويت. ولا شك في أن هيمنجز وشكسبير كانا حاذقين في الشؤون العملية، والأرجح هو أن شكسبير كان يُستشار في اختيار النصوص الجديدة والكتاب الجدد. وإليه يُعزى إحضار مسرحيات بن جونسون إلى فرقته. وبحسب ما قاله نيكولاس رو، فإن فرقة اللورد شامبرلن كادت ترفض مسرحية «الكل صحيح المزاج» عندما «وقع نظر شكسبير عليها من حسن الحظ، فاستحسن شيئاً فيها جعله يقرأها كلها أول مرة». وربما تكون القصة مزيفة، ولكنها تظهر على نحو دقيق مهمته في «قراءة» المسرحيات الجديدة لاكتشاف إمكاناتها الدرامية. وكان مطلوباً من «المساهمين» أن ينظّموا التدريبات، ويبتاعوا الملابس، ويعلّقوا الإعلانات، ويخطّطوا للأعمال القادمة، وينهمكوا في الإدارة العامة التي يتطلبها مسرح مزدحم بالعمل. كانوا يدفعون أجور جميع العاملين في المسرح طبعاً، من المحاسب إلى جامع النقود، كما كانوا يدفعون ثمن الملابس الجديدة إضافة إلى تكاليف ترخيص المسرحيات من مدير الاحتفالات. وكذلك كانوا مرغمين بحسب العادة في ذلك العهد على التصدق بالمال على فقراء الأبرشية.

كان ذلك المجتمع مجتمع أصدقاء وزملاء، أو مجتمع مصالح مشتركة والتزامات مشتركة. كان أسرةً ممتدة، يعيش فيه الممثلون في الحي ذاته، ويتزوج بعضهم بعضاً، وتعزز اللحمة بينهم شقيقاتٌ وبنات وأرامل عديدة. وفي وصاياهم، كانوا يوْصون بالمال ومختلف التذكارات لبعضهم بعضاً. كان

مجتمع أسرة تمثّل معاً، وتقيم معاً. كانوا «زملاء»، إذا استخدامنا الكلمة التي كانوا يستخدمونها.

وكانوا غيارى ومجدّين أيضاً. ومن بين الفرق في تلك المرحلة، تحاشت فرقة اللورد شامبرلن وحدها المتاعب مع السلطات المدنيّة، وبقيت خارج السجن. ولما أعفى أحد الهجّائين المعاصرين بعض الممثّلين من تشهيره، وقال إنهم يتصفون بـــ «الرصانة، والحصافة، والتعليم الصحيح، وبأنهم مستأجَرون شرفاء ومواطنون مقدّرون من جيرانهم»(٣)، فهو كان يعني أشخاصاً من مثل شكسبير وهيمنجز. وفي كتاب عنوانه «تاريخ المسرح»، يوصف هؤلاء بأنهم «ذوي سلوك جاد ورصين»(٤). لقد أسهموا أكثر من أي فرقة أخرى من جيلهم في إعلاء شأن الممثل إعلاء تعدّى منزلة الصعلوك والبهلوان.



* * *

الفصل التاسع والثلاثون

يا سيدي، كيف تغيّرت

إن الطبيعة الحقيقية لأداء أولئك الممثلين ما تزال غير مفهومة تماماً. هناك على سبيل المثال جدال حول رأيين متعارضين ينسبان إلى المسرح الإليزابيثي التقليديةَ والواقعية. هل اعتمد الممثلون على أساليب الخطابة وإشاراتها، أم استخدموا طريقة طبيعية جديدة في حركاتهم وإلقائهم؟ تنزع تقارير بيربج المنشورة، مثلاً، إلى تأكيد طلاقته وعدم تكلّفه. ولقد وُصف منهجه بــ «التشخيص»، واعتُبر ذلك ضرباً من إخراج الشخصية إلى «ظاهر الحياة» أو «الأداء الحيوي». كان ذلك طريقة في «محاكاة» العواطف تتحاشى ما كان يُعرف بــ «الأداء الإيمائي.»

وكثيراً ما يشير شكسبير إلى ما كان واضحاً أنه أسلوب قديم في التمثيل، عندما كان الممثّلون ينشرون الهواء بأذرعهم، ويدقّون خشبة المسرح بأقدامهم، ويقاطعون كلامهم بالآهات، ويقلّبون عيونهم للدلالة على الخوف. وكانت طريقة السير على خشبة المسرح هي التبختر. وكلمة ham التي تُستعمل وصفاً للتمثيل الرديء ترجع إلى رؤية أوتار باطن الركبة ham-string. ومن الواضح أن التبختر كان مصحوباً بالتبجح. وهذا ما وصفه توماس ناش بأنه «هدير عالٍ، وخبط شديد، وغلوّ مثير»[١].

لذلك كان بالإمكان وصف أسلوب بيربج بأنه انتقال من الرمزية الخارجية إلى المحاكاة. وفي فترة مبكرة كان أهم أهداف الممثل هو أن يمثّل العاطفة، ويبدو مرجحاً أن بيربج وزملاءه قد بدؤوا، أو اتخذوا أسلوباً في التمثيل حاول الممثّل به أن يشعر أو يعبّر عن تلك العاطفة. وهذا التركيز الجديد يمكن المطابقة بينه وبين الدور الجديد للنزعة الفردية في الحياة الاجتماعية والسياسية، والتي كانت تحلّ محلّ أي إحساس بالتراتب الرمزي أو المتصف تحديده بالقداسة.

وهذا النوعُ الجديد من التمثيل الانفعالي أو العاطفي الذي استخدمه بيربج وزملاؤه قد يساعدنا في توضيح تأثير مسرحيات شكسبير في معاصريه. ربما اتخذ شكسبير أسلوباً جديداً يُعنى «بالباطن» لأن الممثلين كانوا قادرين تماماً على خلق مثل هذا التأثير. يختلف شكسبير عن سابقيه في حجم الوعي الذاتي الذي تمتلكه الشخصيات. وربما كان هذا أيضاً من نتائج الأسلوب الجديد في التمثيل. ومع ذلك لابد أن نتذكر أن الفرقة أدّت مسرحيات كثيرة غير مسرحيات شكسبير، مسرحيات كُتبت للتوافق مع أساليب التمثيل والإيماء المتواضع عليها.

وبالطبع فإن تعريف ما هو «طبيعي» يتغير مع كل جيل. وفي القرن السادس عشر كان هناك «علامات أو قواعد تحدد ما هو طبيعي»[٢]. ومن هذه الناحية، فما يمكن أن يقال عن شكسبير بكل دقة هو أنه فهم اللغة التقنية لعلم نفس المرحلة. كان مطلوباً من الممثلين، بحسب كلمات كاتب معاصر، أن « يؤطروا كل شخصيته » بحيث «ي مكن أن تُعرف طبيعتها حق المعرفة.»[٣] وكلمة «طبيعة» كان يقصد بها المزاج الغالب، التفاؤل أو عدم المبالاة، سرعة الغضب أو الكآبة، والتي يبدو أنها تتطلب هي الأخرى بعض التمثيل التقليدي. كان هدف الممثّل في القرن السادس عشر أن يشخّص عاطفة

أو مجموعة عواطف تؤثر في مزاج الفرد. وما اهتم به معظم الممثّلين والأوضاع في المسرح الإليزابيثي هو التوتر بين العقل والعاطفة في السلوك الإنساني مع عواقبه التراجيدية أو الكوميدية المحتملة. وكان مهماً بالنسبة إلى الممثل أن يكون قادراً على أن يمثل «الانقلابات» أو «الانتقالات» التي تحلّ فيها فجأة عاطفة محلّ عاطفة أخرى. لذلك صار فن «الازدواج» بالغ الأهمية، وصار الممثلون الأولاد مقبولين تماماً في أدوار النساء، وهذا الفرق في الجنس كان يدركه الجمهور، ولكنه كان يهتم بالحدث والقصة. ولذلك إن وُجد أي «تحفيز» أو «تطوير» بالمعنى الحديث، فهو قليل. لِمَ يستحوذ الحقد على إياغو، والغيرة على ليونتس؟ لِمَ قسّم الملك لير مملكته؟ هذه الأسئلة لا ينبغي أن تُسأل؟ ليس هناك أي رغبة في الواقعية كما تُفهم اليوم، ولهذا كان شكسبير قادراً على وضع مسرحياته في أماكن بعيدة ومسحورة من غير فقدان للقوة.

ولا شك في أن الجمهور المعاصر قد يدهشه مقدار الالتزام بالعرف في كل نماذج التمثيل الإليزابيثي. وقد يجد التمثيل مضحكاً أو مستغرباً أحياناً. كان يتمّ أخراج ست مسرحيات في الأسبوع وتمثيلها في مسرح Globe وغيره، وهذه السرعة تشير إلى وجود مبادئ «اختزال» في الأداء كان يتبنّاها الممثّلون بطبيعة الحال.

كان الارتجال يسمّى: Thribbling. وكان الممثلون يتحلّقون، أو يواجه بعضهم بعضاً على نحو من الترتيب متواضع عليه. وكان للتعبير عن الحب أو الكره، والغيرة أو الارتياب طرائق متبعة. ومع أن الممثّل كان يجد مخاطبة الجمهور على انفراد أو بالمناجاة أمراً طبيعياً تماماً، فإن لغة المخاطبة لم تكن حميميّة أو عاميّة، بل فصيحة. ولم تكن الخطب الشهيرة تُشخَّص، بل تُلقى إلقاءً، وجرت العادة أن يصاحبها إيماءات مصطلح عليها. كان ضوء النهار هو الإضاءة العامة الوحيدة، لذلك كانت تعابير الوجه

مدروسة ومبالغاً فيها. وكان الممثّل يُنصح بأن «ينظر إلى زملائه مباشرة»[٤]. إن أحد مشاهدي «عطيل» في ١٦١٠ استذكر ديدمونا وهي «مستلقية أخيراً على سريرها بعد أن قتلها زوجها، تسترحم الجمهور وهي ميتة بوجهها وحده»[٥]. ومع ذلك فإن كل هذه المؤثرات كان يصاحبها عادة شعر محلّق وكلمات ساحرة تَرُوْع الجمهور.

وأما الاعتبار الآخر فلا بد أن يتوقف على حجم الجمهور الذي كان يُعدّ بالآلاف لا بالمئات. لم يكن طلب الخصوصية أمراً ممكناً. كان الأداء حيوياً، جهيراً، يرغم الجمهور على الانتباه. ومن الواضح أن بعض النصوص الباقية طويلة، وربما اضطُر الممثّلون إلى الإسراع في الكلام لاختصار الحبكة في ساعتين أو حتى ثلاث. كما أن الأداء كان رشيقاً وحيوياً أيضاً. ومن غير الاستعانة بأي أدوات، كانت أصواتهم مرتفعة وقوية، وكلامهم جليّاً ورنّاناً. وإن كلمة «تمثيل» acting نفسها ترجع بالأصل إلى تصرّف الخطيب، وبعض مواهب الخطابة كانت ما تزال مطلوبة. لذلك كتب ريتشارد فليكنو أن بيربج «كانت له كفاءات الخطيب البارع كلها»[٦]. كان بيربج يعرف، مثلاً، كيف يغيّر طبقة صوته أو نغمته، وكان مدرّباً على اختصار المقاطع أو تطويلها للتعبير عن شدة الانفعال. وربما كان إلقاؤه إيقاعياً أو «موسيقياً»، وعلى خلاف مع إيقاعات الكلام المعاصر من غير ريب. وكثيراً ما يستخدم شكسبير تأثير الجمل المختصرة التي يتلو بعضها بعضاً على غرار أسلوب خطابي معروف بـــ stichomythio (حوار المشاحنة). وهذا الأسلوب يتطلب براعة في توفيق الحوار للمسرح. كان المسرح الإليزابيثي يخلو من الأصوات «العادية»، ومن المستبعد تماماً أن تُسمع على خشبة مسرحه نبرات «الحوار» الحديثة.

إن الأداء والإيماء، كما كان يعرف أي خطيب، مهمّان مثل الصوت. وهذه الطريقة كانت تعرف بـــ «البلاغة المرئية» أو «بلاغة الجسد». وهذه

البلاغة كانت تشتمل على «نوع من الأداء الظريف الذي يخلب الألباب»[٧] يكون فيه الرأس واليدان والجسد جزءاً من مجمل الأداء. إن معظم الجمهور لم يكن يستطيع أن يرى وجه الممثل، لذلك كان هذا مرغماً على استخدام جسده في الأداء. كان إحناء الرأس هو شارة التواضع، وضرب الجبين علامة إما على الخجل وإما على الإعجاب، والذراعان المضمومتان علامة التأمل. وكان هناك تقطيب للغضب، وتقطيب للحب. وكان اكتئاب الروح يُلحظ في تنكيس القبعة على العينين. وكان على اليد أن تتحرك من الشمال إلى اليمين. إن اليد كان لها في الحقيقة تسع وخمسون حركة مختلفة للدلالة على شتى الحالات من التذمر إلى النزاع. لذلك فإن هملت توجب عليه أثناء إلقاء مناجاته أن يمدّ يده اليمنى عند قوله: «أن نكون»، ثم يده اليسرى النافية عند قوله: «أو لا نكون»، وعليه أن يجمعهما على مهله عند قول: «تلك هي المسألة». وتوجب على شايلوك أن يبقي أصابع يديه مضمومة في معظم المشاهد المهمة. إن جسديّة التمثيل كانت ركناً مهماً في مجمل التأثير المسرحي، وربما أهم أركانه. وكما علّم الطبيب اليوناني جالينوس أهل ذلك العصر، فإن هناك اتحاداً بين العقل والجسد. كان يعتقد أن الأخلاط الأربعة (الدم والبلغم والسوداء والصفراء) تغيّر بالفعل الجسد وملامح الوجه، فالحزن يقبض القلب ويخثر الدم بالمعنى الحرفي للكلام. وحين كان الممثل ينتقل فجأة من عاطفة إلى أخرى، كان كل شيء حوله يتغير. كان ذلك فعلاً من أفعال التسامي الذاتي، مرتبطاً بالشخصية الأسطورية، بروتيوس المتبدل الصور، وعملاً من أعمال السحر. كما كان يعتقد أن حيوية الممثل الفائضة يمكن أن تؤثّر في مزاج الجمهور. فأن تمثّل معناه أن تؤثّر في الجمهور. لذلك فإن أتباع مذهب التطهر قد اعتبروا دور التمثيل أماكن خطرة.

وعلى هذا يمكننا أن نخمّن أن تمثيل فرقة اللورد شامبرلن لم يكن قطيعة تامة مع أعراف المسرح وتقاليده. فلقد كان من شأن أسلوب جديد تماماً

أو ثوري أن يستدعي تعليقاً معادياً. وبالطبع كان من المستبعد أن يدرك المشاهدين أي فرق بين «الزائف» و «الحقيقي»، ولم يكن يُقيَّض لهم أن يتساءلوا عن واقعية مسرحية ما أو عدم واقعيتها. فما كان يحرك عواطفهم كان حقيقياً بما يكفي. لذلك فإن المسألة بالنسبة إلى فرقة اللورد شامبرلن كانت مسألة إضافة أساليب ومواقف جديدة إلى الأشياء القديمة. وكان ذلك بلا شك يتميز بالمزج بين المراعاة الصارمة للقواعد والأصول، والطبيعية. وهذا المزج لابد أن يبدو غريباً في مسرح حديث، لكنه ربما كان مثيراً أو «واقعياً» في نظر جمهور القرن السادس عشر. إنه جمع لا يمكن أن يتكرر، ولن يتكرر أبداً.

* * *



الفصل الأربعون

مرْني بالتحدّث ولسوف أخلب سمعك

من الممتع أن نفكر في شكسبير الممثل. ففي مدرسة البلدة، لابد أنه تدرب على بعض مبادئ الخطابة، وقد وصف أحد علماء التربية حاجة الطلاب إلى «تعلم اللفظ مع تغيير لذيذ ومناسب للنغمة التي يضبطها التنوع»[١]. كان التركيز على «اللفظ العذب» الذي يبدو أنه كان مما يتحلّى به شكسبير، إذا سلّمنا بما عنده من ميل وما ناله من شهرة. يجب أن يكون قد امتلك ذاكرة استثنائية شأن زملائه، بعد أن توجب عليه تدوين مئات الأدوار. وهناك قسم من الخطابة التي تعلمها في المدرسة يعالج هذا المسألة بالذات، ويُدعى فن تقوية الذاكرة mnemonics.

لقد بقي ممثلاً أكثر من عشرين عاماً، وهي مدة طويلة تحتاج إلى طاقة متجددة ضخمة. كان يعلم أن الممثلين كانوا يُنصحون بالتدريب الجسدي، والاعتدال في الطعام والشراب، والغناء الواضح. تعلّم بالأصل أن يغني وأن يرقص، وربما أن يعزف على آلة موسيقية، وأن يتشقلب مثل بهلوان. كان الممثّلون الإنكليز مشهورين في القارة بأنهم ماهرون في «الرقص والوثب»[٢] إضافة إلى الموسيقا. لقد أدّوا باللغة الإنكليزية في بلدان مثل ألمانيا والدانمارك، وكان الإعجاب به واسعاً. كان يُعتقد أن الممثلين الإنكليز «يتفوقون على غيرهم في العالم»[٣]، وربما يكون هذا صحيحاً حتى الآن. كما تعلّم شكسبير كيف يصارع، وكيف يبارز أيضاً بالسيف الدقيق أو الخنجر أو

السيف العريض في ما كان قتالاً واقعياً للغاية. كان الممثّلون يتدرّبون في الغالب في مدرسة روكو بونيتي للمبارزة في بلاكفرايرز، وربما تدرب شكسبير هناك. إن في مسرحياته عدداً كبيراً جداً من المعارك التي لم يستخدمها كاتب في ذلك العصر على هذا النحو المتكرر، وبهذا التأثير المسرحي، وهذا يشير إلى اهتمام خاص بذلك من جهته. وعلى أي حال كان مشاهدوه مطلعين تماماً على فن المبارزة بكل صورها. كانت أحد أوجه الحياة اليومية، إذ كان معظم الذكور الذين تجاوزوا الثامنة عشرة يحملون خنجراً.

إن التخمينات حول الأدوار التي أدّاها شكسبير لا حصر لها، وهي تتراوح من دور قيصر في «يوليوس قيصر» إلى دور الراهب في «روميو وجولييت»، ومن بانداروس في «ترويلوس وكريسدا» إلى أورسينو في «الليلة الثانية عشرة». وطرح بعضهم أنه أدّى دور الكورس إضافة إلى دور الراهب في «روميو وجولييت»، ودور إيجيون في «كوميديا الأخطاء»، ودور برابانتيو في «عطيل»، ودور ألبني في «الملك لير». وزعمت قصة مسرحية عبر القرون أنه أدّى دور الشبح في «هملت»، ودور التابع العجوز آدم في «كما تشاء». ومن المفترض أيضاً أنه «حظيَ» بأدوار «ملكية»، فأدّى دور الملك في كلا جزئي «هنري الرابع». ويمكننا أن نخمّن أنه كان الملك في «هنري السادس» و «الملك جون» و «هنري الرابع» و«سيمبلين» إضافة إلى الدوق في «كوميديا الأخطاء» و«حلم منتصف ليلة صيف». إذاً يمكننا أن نتوقع أنه كان مهيب الهيئة، بل ملكيّ الهيبة، وذا صوت رنّان. ويبدو أنه شخّص الوقار والشيخوخة. ففي السونيتات انشغال تام بالشيخوخة المداهمة ــ أكان يطرد خوفه منها بالتمثيل الكامل لها؟ ويقال إنه أدّى دور «كهل عاجز، فاتخذ لحية طويلة، وظهر ضعيفاً ومنحنياً وغير قادر على المشي بحيث اضطر إلى أن يعينه ويحمله شخص آخر»[٤]. وإذا لم يكن هذا الوصف مشكوكاً في صحته، فإن ذلك هو آدم في «كما تشاء». إن هذه الشخصيات ميّالة إلى الاندماج في الأحداث، ولكنها منفصلة عنها بعض الشيء.

وقد وصف أحد كتاب السيرة ذلك بأنه «مزيج من الانخراط والابتعاد»[٥]. الذي يبدو على نحو مثير للتعجب مثل سلوك شكسبير العام في الحياة. ولاشك في أن تصوره للأدوار الصالحة له في أثناء التأليف كان قريباً من الواقع كل القرب.

لم يمثّل شكسبير أدواراً كوميدية إلا نادراً، وربما أدّى دوريْن صغيريْن أو ثلاثة في مسرحية واحدة وليس الدور المركزي أو الرئيسي. ويُطرح أحياناً أنه كان عادة يقول البيت الأول، أو البيت الأخير من المسرحية، وهذه فكرة مغْرية، ولكنها لم تكن ممكنة على الدوام. ومع ذلك يبدو مرجحاً أنه كان يتخذ دور مقدّم المسرحية ومختتمها، أو الكورس في تلك المسرحيات التي أُدخل فيها ذلك الدور. وبذلك المعنى كان كمن دعاه الفرنسيون «خطيب» الفرقة الذي يرتقي خشبة المسرح في بداية المسرحية أو نهايتها نائباً عن جميع الممثلين. وهذا كان دور موليير في المسرح الملكي، المؤلف والممثل الذي يشبه أكثر من يشبه شكسبير. ولقد قيل عن موليير إنه «كان ممثلاً من قدمه إلى رأسه، وكان يبدو أنه متعدد الأصوات. وأن كل شيء فيه يحكي، وأن خطوةً منه، أو بسمة، أو التفاتة، أو هزة رأس، كانت توحي بأشياء أكثر مما يقوله أعظم متحدث في ساعة»[٦]. وإذا سلّمنا بالفرق في الجنسية والثقافة، فإن ذلك يبدو كأنه وصف مقارب لشكسبير نفسه.

ومن المعقول أيضاً أن نفترض أن شكسبير قد أدّى تلك الأدوار التي يستطيع فيها أن يراقب أو «يوجّه» الممثّلين الآخرين أثناء التدريب مثل قائد أوركسترا إلى حد ما. وفي كثير من الأدوار التي اختص بها عن تدبير، كان عادة يبقى على خشبة المسرح طيلة الأداء تقريباً. ربما كان ينظّم رقصة الدخول والخروج، مثلاً، ويرتّب مشاهد المبارزة. كان موليير أيضاً يُعتبر مدرّباً بالغ المهارة للممثلين الآخرين، وقد قال أحد زملائه إنه كان يستطيع أن يؤدي فصلاً وحده، ولعل شكسبير كان عنده الموهبة ذاتها.

من المعروف تماماً أن المؤلفين كانوا أحياناً يتدخّلون. ففي مقدمة «احتفالات سيثيا»، يلمّح بن جونسون إلى وجود «المؤلف في حجرة الملابس لكي يلقننا بصوته المرتفع، ويضرب حاملَ النص، ويكفل لنا لوازم التمثيل، ويلعن حارس الحجرة المسكين، ويشجب الموسيقا الناشزة، ويتكفل بأي تجاوز طفيف نرتكبه». ومن غير المرجح أن يكون شكسبير قد ضرب وكفل ــ المرشح الأكثر ترجيحاً بكثير لهذا الدور هو جونسون نفسه ــ إلا أنه ربما تدخّل في العرض الأول لمسرحياته بوصفه ممثّلاً وكاتباً أيضاً.

ومن المتناقل عن المسرح أن شكسبير كان يدرّب الممثلين على أداء أدوارهم. يقول مؤرخ فرقة ممثلي السير وليام دافينانت، التي تشكلت في مرحلة استعادة الملكية، إن دور هنري الثامن في «هذا كله صحيح» قد «أدّاه السيد بيترتون أداءً صحيحاً ودقيقاً، لأن السير وليام درّبه عليه، وكان قد نقله عن السيد لاون الذي تلقّى التدريب من السيد شكسبير نفسه. ولما أدى توماس بيترتون دور هملت،علّمه السير وليام كل ما يتعلق بالدور بعد أن شاهد أداء السيد تيلر من فرقة بلاكفرايرز، والذي علّمه المؤلفُ السيد شكسبير»[٧]. إن مثل هذه الأحاديث المنقولة عن المسرح كثيراً ما تحتوي على أكثر من ذرة من الحقيقة.

هناك آراء متضاربة حول أداء شكسبير. يقول جون أوبري إن «تمثيله كان ممتازاً»، ووصف هنري شيتل شكسبير بأنه «متفوق في المهنة التي زاولها». ومن ناحية أخرى، يعتقد نيكولاس رو أنه لم يكن ممثلاً «غير عادي» وأن «أداءه دور الشبح في مسرحية «هملت» كان ذروة أدائه»[٨]. وعند نهاية القرن السابع عشر، يروي أحدهم أن «شكسبير، كما سمعت، كان شعره أفضل من تمثيله بكثير»[٩]. ومع ذلك، فهو على الأقل قد عمل مع أهم فرقة مسرحية في جيله، ومثّل أكثر من عشرين عاماً في أدوار صغيرة وكبيرة. لابد أنه كان ممثلاً متعدد المواهب إن لم يكن أكثر من ذلك. وإن شهادة معاصره هنري شيتل، ربما تكون أصحّ الشهادات.

ومع تدرج شكسبير إلى مستويات العالم المسرحي والأدبي، ربما لحقه أذى من معاصريه الحاسدين. تضمّن كتاب مُهدَى إلى ذكرى روبرت غرين هجوماً على أولئك الذين «كسفوا شهرته، واختلسوا ريشه»(١٠). وفي مسرحية عن فتى واريك ترجع إلى عام ١٥٩٣، نجد هذا الحوار: «بالفعل يا سيدي، ولدت في إنكلترا، و ستراتفورد ــ أبون ــ أفون في واريكشير هي مسقط رأسي.. ولي اسم جميل محبّب، يمكن أن أقوله لك: إنه سباروٍ Sparrow (دُورِيّ)... غير أني سبارو عالي المرتقى سامي التفكير»(١١). وقد تكون مصادفة، وقد لا تكون،أن يشبه لفظ سبارو لفظ «spear»، وهي لفظة عامية تطلق على الداعر، فالدوريّ معروف بالشبق. وابن ستراتفورد الذي يدعو نفسه «طائر فينوس» (مؤلف «فينوس وأدونيس») قد تزوج امرأة حامل ثم تركها في واريكشير. ويمكننا أيضاً أن نتذكّر شكسبير الذي سمّى نفسه وليام الفاتح حين سبق رينتشارد بيربج إلى منزل السيدة. وفي مسرحية ترجع إلى الفترة هذه هجاء خفيف لشخصية تدعى بريكشافت Prickshafte تمثّل شكسبير. وهكذا فإن هناك ميلاً، إذا شئنا كلمة ملطّفة، إلى نسبة الشهوانية إلى شكسبير.

كما أنه يُدْعى «نيّقاً»، أي المتجّود في مطعمه وملبسه، ويمكن أن نستعيد شهادة أوبري وهي أن شكسبير لم «يفسده» زملاؤه في شوريدتش. والإشارة هنا إلى القصف أو الشرب وليست إلى الآثام الجنسية، وهكذا نحصل على صورة إنسان شهواني ولكنه مدقق في تفاصيل أخرى. وبالمصادفة العجيبة، يتوافق هذا مع صور المسرحيات التي تكثر فيها الإشارات إلى الدعارة، ولكن تكثر فيها الأدلة أيضاً عل حساسية عامة من المناظر والروائح الكريهة.

وتَظهر إشاراتٌ أخرى إلى شكسبير المغازل في قصيدة غريبة، رديئة النظم، يفهم من مقدمتها النثرية أن كاتبها هو هنري ويلوبي الذي يرتبط بالمصاهرة بصديق وليام شكسبير، السير توماس راسل، على أن العلاقة قد

تكون عرضيّة. تتناول القصيدة زوجة صاحب نُزُل اسمها أفيسا، يلاحقها عدة عشاق متزوجين. أحدهم، وهو H.W، يساعده صديق يُدعى W.S، أو Will، في إشارة إلى تورية. والقسم المتعلق بذلك من النص يشير إلى أن W.S قد استحوذ عليه هوى مماثل. إن H.W:

> أفشى سرَّ مرضه إلى صديقه الحميم W.S الذي اختبر مثل هذا الهوى من قبل، ثم تماثل مؤخراً من إصابة مشابهة. ولما وجد صديقه يفصد الدم من العرق ذاته، طاب له إلى حين أن يراه ينزف...لأن ذلك أتاح لـــه أن يضحك خفية على حماقة صديقه، وهو الذي أتاح للآخرين منذ بعض الوقت أن يضحكوا على حماقته.

ويتابع الكاتب قائلاً: «وقرر أن ينتظر خاتمة كوميديا الغرام هذه ليرى إن كانت هذه المرة أسعد منها في المرة السابقة بالنسبة إلى هذا الممثل المعروف»[١٢].

إن هذا النص واحد من تلك النصوص النثرية الإليزابيثية الملغزة التي قد تتسع لعدة معانٍ. تشير إحدى النظريات إلى أن زوجة صاحب المنزل هي في الواقع رمز إلى إليزابيث نفسها. ولكن ملاحقة H.W و W.S للمرأة الشابة ذاتها هي حالة قريبة في جوهر الأمر بما يكفي للإيحاء بالتوازي مع قصة «السيدة السمراء» في السونيتات. وقد يكون H.W هو هنري ريوثيسلي Wriothesley، إيرل ساوثمبتون، و W.S أو Will، أو الممثل المعروف، قد يكون شكسبير. والإشارة إلى الشغف بالنساء، وإلى المرض التناسلي الناجم عن ذلك، إنما هي جزء من التكهن. فإن كان وراء السونيتات «قصة حقيقية»، فإن هذا المقطع يؤكد، على ما يبدو، أن W.S لم يكن مستثنى من وصال النساء. على أن ذلك كله يجب أن يبقى تخميناً، ومعه كلمات مقدمة القصيدة التي تقول: «إن شيئاً قد حدث بالفعل تحت هذه الأسماء والمظاهر الكاذبة».

وفي هذه المرحلة، كان هناك هجمات معتادة على ميل شكسبير إلى الانتحال وإلى مغازلة النساء أيضاً. ولكن تهمة الانتحال كانت صيغة، إهانة تمارس كالطقس في عالم المسرح. فالتقليد والاقتباس كانا جزءاً من حرفة التأليف، وهما القصة المعهودة للتأثير والتغير المتدرج. كان العالم بالدماغ في القرن الثامن عشر، فرانز جوزيف غول، يعتقد أن القسم الخاص بالسرقة في الدماغ هو ذاته الخاص بتشكيل الحبكات المسرحية، وهذا قد يكون أحد التفسيرات. ويجب أن نتذكر أن شكسبير الممثل كان مجبراً على تعلم أبيات من كتاب آخرين، بما فيها أبيات مارلو نفسه، وربما أعاد إنتاجها من غير أن ينتبه. ولكنه لم يكن مهتماً بابتكار الحبكات أو الأحداث، فمن أجل ذلك كان يلجأ إلى مصادر متنوعة، ويسرق أو يقتبس قصصها بالجملة. كان أحياناً ينسخ المصدر سطراً سطراً، وحتى كلمة كلمة، إن علم أنه لن يستطيع أن يبزّ ذلك المصدر. كان اهتمامه يتركز في إعادة تخيّل الأحداث والشخصيات.

ولكن شكسبير يبدو أنه كان يقتبس من نفسه في المقام الأول.كان ينتحل ذاته بالعودة إلى استخدام عبارات، ومشاهد، وأوضاع. إن عبارة: «إذهب إلى سريرك البارد ودفّئ نفسك»، تَرِد في «ترويض الشرسة» و «الملك لير»، وهذا مثال صغير، ولكنه يدلّ على الطريقة التي كانت ذاكرته تحفظ بها مجموعة معينة من الكلمات طوال أعوام عديدة. وفي مسرحياته المتأخرة كان يستطيع أن يرتدّ إلى أسلوب سابق، وكأن أطوار عمره كلها مازالت في داخله. وهو يستخدم سيناريو مرة بعد أخرى ــ سيناريو الأب الذي يقرأ رسالة ابنه المختلسة، مثلاً. وفي «سيدات من فيرونا» يوجد ما يستبق مشاهد وأحداثاً في «روميو وجولييت» و «تاجر البندقية» و «الليلة الثانية عشرة» و «كما تشاء». كما يوجد أيضاً توازيات كثيرة في المسرحيات بين المشاهد والبُنى، ويوجد تشابهات قوية بين «كما تشاء» و«الملك لير»، مثلاً، وبين «حلم منتصف ليلة صيف» و«العاصفة». هكذا كانت تعمل مخيلته. كانت تتخذ صوراً نموذجية أصلية. وفي سياق محاكاة نفسه، كان يراجع نفسه، إذ كان يعرف بالفطرة ما يستحق الحفظ، وهكذا كان هناك عملية متواصلة من التقطير الذاتي.

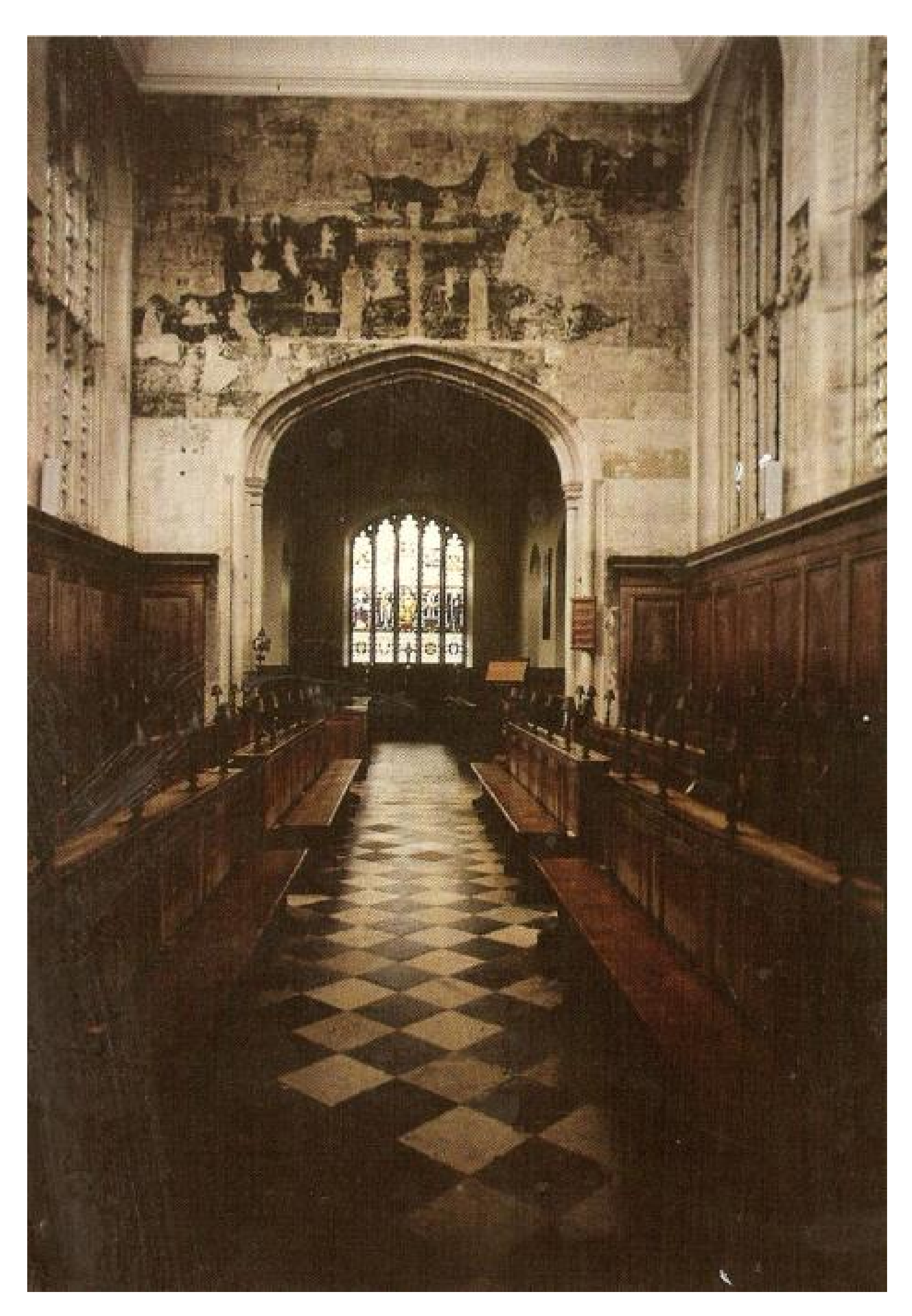


قفازان نفيسان من القرن السابع عشر



كتاب القراءة في زمن شكسبير:

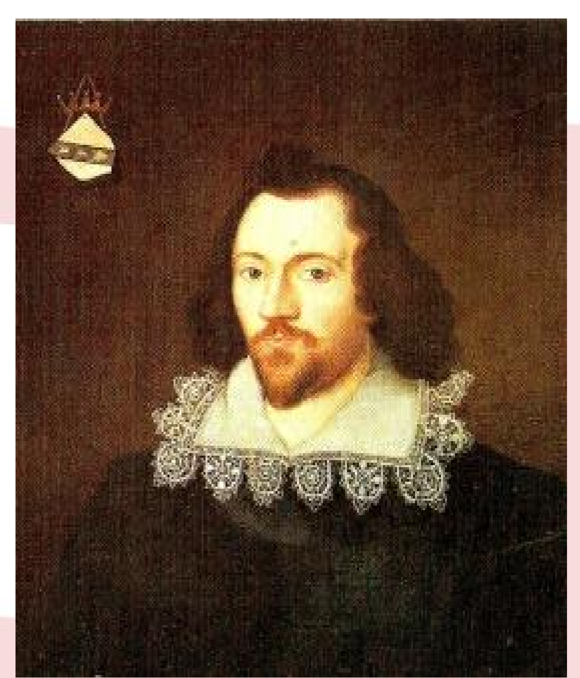
كانت تطبع عليه أحرف الهجاء والصلاة الربانية وبعض المقاطع



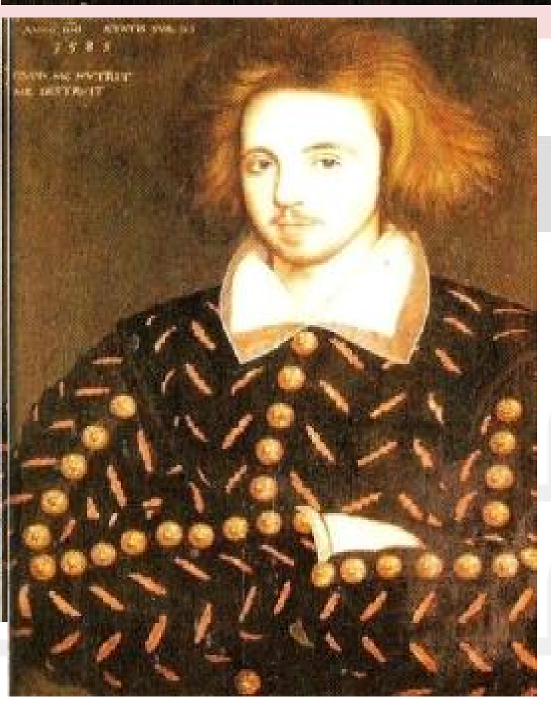
كنيسة النقابة في ستراتفورد



الملكة إليزابيث الأولى. يرجع تاريخ هذه الصورة إلى عام ١٥٨٨، وهو العام الذي أرسل فيه الإسبان أسطولهم، الآرمادا، لمقاتلة الإنكليز.



اللورد سترينج

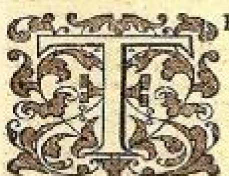


كريستوفر مارلو



هنري ريوثيسلي

TO THE RIGHT
HONOVRABLE, HENRY
VVriotheſley, Earle of Southhampton,
and Baron of Titchfield.

HE loue I dedicate to your Lordſhip is without end: wher-of this Pamphlet without be-ginning is but a ſuperfluous Moity. The warrant I haue of your Honourable diſpoſition, not the worth of my vntutord Lines makes it aſſured of acceptance. VVhat I haue done is yours, what I haue to doe is yours, being part in all I haue, deuoted yours. VVere my worth greater, my duety would ſhew greater, meane time, as it is, it is bound to your Lordſhip; To whom I wiſh long life ſtill lengthned with all happineſſe.

Your Lordſhips in all duety.

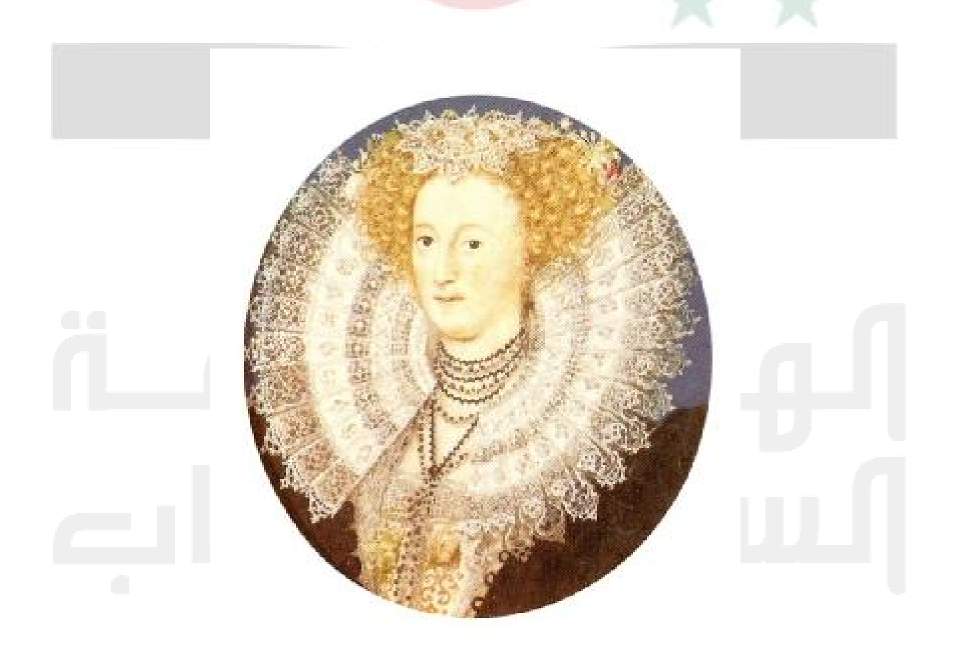
William Shakeſpeare.

A 2

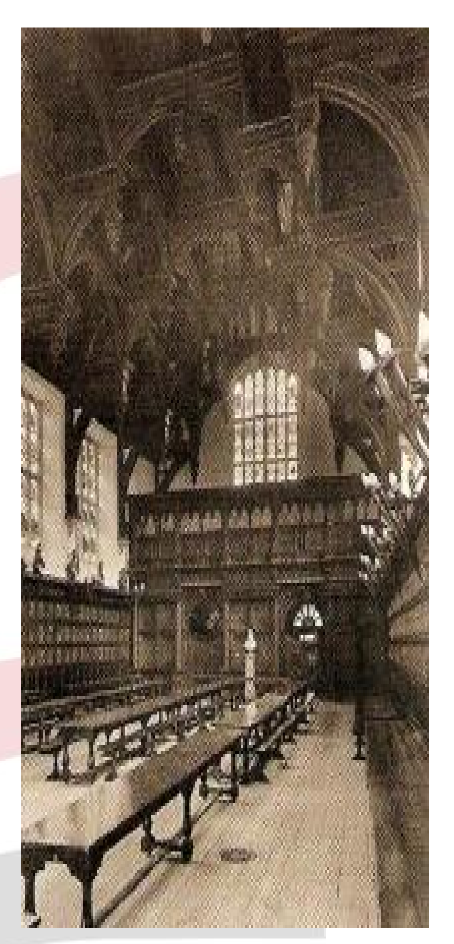
إهداء شكسبير قصيدتيْه إلى هنري ريوثيسلي الذي كان وسيماً بقدر ما كان مثقفاً



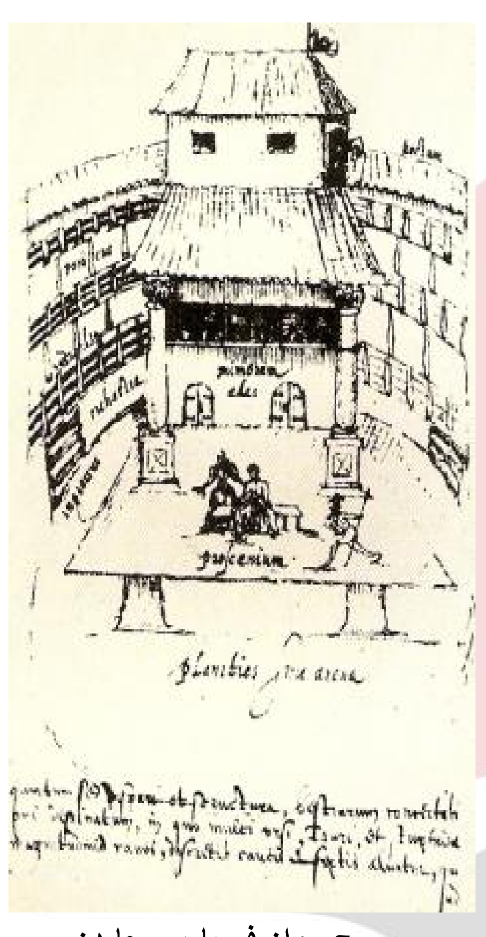
وليام هيربرت



ماري هيربرت،كونتيسة بمبروك، وشقيقة فيليب سيدني



قاعة جمعية Middle Temple



مسرح سوان في باريس جاردن

الفصل الواحد والأربعون

إنه يخلب اللب مثل توافق الموسيقا الساحر

بدأت فرقة اللورد شامبرلن الأداء في حزيران ١٥٩٤، وكان شكسبير قد أنهى قبل ذلك التاريخ قصيدته القصصية الطويلة الثانية «اغتصاب لوكريس». وربما كتب هذه القصيدة في تتشفيلد حين كان يعمل تحت رعاية إيرل ساوثمبتون، وهي على أي حال مهداة إلى الإيرل الشاب إهداء متدفق اللغة. يكتب شكسبير: «إن الحب الذي أكرّسه لسيادتكم لا نهاية له»، ثم يتابع زاعماً: «أن ما فعلته هو لك، وما عليّ أن أفعله هو لك، لكونك مشاركاً في ما أملك. المخلص لك». وما فعله هو تأليف قصيدة عن لوكريس، زوجة كولاتين التي اغتصبها سكستوس تاركوينيوس. ترجع هذه الحادثة الأسطورية إلى عام ٥٠٩ ق.م، وقد استُخدمت كتوضيح لنشأة الجمهورية الرومانية. وحصل شكسبير على الموضوع من كتاب أوفيد Fasti (التقويم، أو الأعياد)، ومن كتاب ليفي Livy عن التاريخ الروماني، وهما كانا مقرّرين في مدرسة ستراتفورد، وكان شكسبير مطّلعاً عليهما. ومع ذلك، ليس هناك أي تقليد مباشر للغة أوفيد اللاتينية، فهو يأخذ الحبكة وليس الشعر. وهذا يشير إلى إحدى الخطط التي اتخذها. لقد تناول نسخة من Fasti، وقرأها عل عجل، ثم ألقاها ولم يرجع إليها مرة أخرى. فهو لم يكن في حاجة إلا إلى المواد الخام لاستثارة مخيّلته.

ولكن التاريخ ليس ما يهتمّ به الشاعر. إن ما يشغل شكسبير هو حركة المشاعر بين بطلي المسرحية،عندما يتأهب تاركوين لاغتصاب السيدة، ثم ينسلّ خفية بعد قيامه بالفعل. وأهمّ ما يستدعي الاهتمام بالقصيدة هو تأملات لوكريس الحزينة بعد الحادثة، والتي تقرر في أثنائها أن تقتل نفسها أمام زوجها. ولا تلبث طاقة شعر شكسبير وطلاقته أن يظهرا. تبدأ القصيدة من وسط الأحداث ثم تنطلق سريعة، وتحافظ على اندفاعها الدرامي حتى النهاية. ويُدخل شكسبير حتى كلمة «ممثل» في السياق، ويجعل كل شيء غريزةً نابضة الحياة. إن «اغتصاب لوكريس» مسرفة المفردات ومحكمة الإيقاع، مليئة بالمفارقات والتعارضات، بالنعوت وصيحات التعجب، بالأفكار والصور، ولها إيقاع فخم وتقفية آسرة. وهي، بكلمات أخرى، أداء جريء يعرض فيه شكسبير كل انفعاله وبلاغته. ومرة أخرى، فإن لذة القارئ لا تساويها إلا لذة الكاتب.

يمكن أن نصف حركة شعر شكسبير الدرامي بأنها انتقال من الانتظام الشكلي إلى عدم الانتظام. فهو، على سبيل المثال، يقلل من استخدام الأبيات المقفّاة، وفي مسرحياته المتأخرة، يرفع النبرة الطبيعية للكلام الإنكليزي مقابل القالب الموقّع للوزن الخماسي التفاعيل، ويدخل الأقواس، وعبارات التعجب، والأبيات المدوّرة، التي يستمر إيقاعها بعد نهايتها المعتادة. كما أنه قد يكمل جملة في وسط البيت بالوقف، وبذلك يحاكي جريان التفكير والتعبير الأكثر تقطعاً وعدم انتظام في داخل الشخصيات. ولقد تقصّى بعضهم انعطافاً متميزاً في تأليف شكسبير، وهو تطور إيقاعي يعكس التطور المتواصل لموسيقا وجوده. وكما لاحظ باسترناك، فإن «الإيقاع هو أساس نصوص شكسبير»[1]، فهو يؤلف ويتخيل بالإيقاعات، فرأسه كان ممتلئاً بالإيقاعات التي تنتظر الولادة.

ويمكن أيضاً أن نعتبر «اغتصاب لوكريس» منجم ذهب لمسرحياته المتأخرة، فقد فتنته فكرة الضمير القلق، واغتيال البراءة. كما أن القصيدة ربما

آذنت بجرائم القتل في السرير، ومنها مقتل دنكان و ديدمونا. ويمكن أن نقرأ تأملات تاركوين على أنها سيرة ريتشارد الثالث الباطنية الذي لا مكان لها على خشبة المسرح. هو ذا نهج الكاتب العظيم ــ كان شكسبير يعرف ما يثير اهتمامه، وما يشغل باله، ولكن بعد أن يدوّن ذلك.

إن إهداء «لوكريس» قد يحلّ مسألة تتعلق بوضع شكسبير المالي في هذا الوقت. من أين حصل على ٥٠ جنيهاً، وهو المبلغ الذي ترتّب عليه أن يدفعه حتى يصبح «مساهماً» في فرقة اللورد شامبرلين؟ كان عليه أن يرسل إلى ستراتفورد قسماً كبيراً من دخله لإعالة زوجة وأسرة ناشئة. لعله أُعفي من دفع القسط بعد التفاهم على أن يكتب عدداً من المسرحيات كل سنة، وربما أورث الفرقة ملْكية المسرحيات التي كتبها من قبل. أو ربما أُقرض أو مُنح المال المطلوب. هناك خبر ينقله إلينا نيكولاس رو، وهو «أن سيدي لورد ساوثمبتون أعطاه في وقت ما ألف جنيه حتى يتمكّن من إنجاز صفقة سمع سيدي أنه يفكر فيها». وهذه القصة سمعها رو من شخص «من المرجح أنه كان حسن الاطلاع على أموره.»(٢) كان ساوثمبتون مشهوراً بالكرم، ولكن المبلغ يبدو باهظاً حتى بما عرف به من تبذير. وليس هناك أي إشارة إلى أن شكسبير قد ملك أو استثمر مبلغاً بهذا الحجم في أي وقت. والواقع هو أن عبارة «ألف جنيه» مبالغـــة مصطلح عليها يستخدمها شكسبير نفسه. فهو المبلغ الذي يعتقد فولستاف أنه سيناله بعد تتويج هال، ويمكن أن نتوقع مبلغاً يقارب الخمسين أو المئة جنيه. ربما كافأ الإيرل الشابُّ مؤلفَ «لوكريس» و«فينوس وأدونيس» بهذا المبلغ الأكثر تواضعاً.

وهناك ارتباط مثير للاهتمام بين «اغتصاب لوكريس» وأسرة نبيلة. لقد ذهب بعضهم إلى أن القصيدة قد جرى تخيّلها وكتابتها تحت رعاية ماري هربرت، كونتيسة بمبروك ــ تحت تأثيرها على الأقل.[٣] كانت ماري شقيقةَ

السير فيليب سيدني، وكان لها اليد الطولى في رعاية مبادىء شقيقها الأدبية داخل حلقتها. أكملت هي ترجمته الشعرية للمزامير، إذ كانت هي نفسها مترجمة بارزة. كما أنها أنشأت شبكة رعاية أدبية غير رسمية، وبتوجيه منها كُتبت، أو تُرجمت عن الفرنسية ثلاث تراجيديات كلاسيكية جديدة،ترجمت هي إحداها. تُركّز المسرحيات على معاناة البطلات النبيلات، ومنهن كليوبترا و كورنيليا، ونزولاً عند رغبة ماري هيربرت، تتبنّى هذه المسرحيات قراءةً «نسْوية» تقريباً للنساء اللواتي يغدر بهنّ مجتمع الذكور المعادي. و «اغتصاب لوكريس» هي إلى حد بعيد جزء من هذا التقليد. ومن ناحية أخرى، ليس هناك ما يوضح سبب اختيار شكسبير لهذا الموضوع الذي لم يبدُ واعداً. كتب صموئيل دانيال قصيدة «شكوى روزاموند»، وأهداها إلى كونتيسة بمبروك، وهي تعبّر أيضاً عن أحزان امرأة معذّبة.وحين كتب شكسبير قصيدته، اقتبس من دانيال شكل المقطوعة ذات الأبيات السبعة. وعلى النحو ذاته، فإن بلاغة قصيدة شكسبير الدرامية تدْرجها في التراجيديات الكلاسيكية الجديدة التي كانت جزءاً من حلقة ماري هيربرت الأدبية. لذا فإن الارتباطات موجودة. ويجب أن نتذكر أن شكسبير بقي عضواً في فرقة بمبروك مدة من الزمن، ومن المعروف أن ماري هيربرت كان لها اهتمام خاص بالممثّلين. ولقد سمّاها أحدهم وكيلة في وصيّته. ويضيف الارتباط دلالة أخرى إلى سونيتات شكسبير المبكرة. والتي قد تكون تكليفاً من ماري هيربرت.

كادت قصيدة «اغتصاب لوكريس» أن تضاهي «فينوس وأدونيس» في إقبال جمهور القراء عليها. صدر منها ست طبعات مستقلة خلال حياة شكسبير، وطبعتان بعد وفاته، وفي عام صدورها ذُكرت في عدة قصائد ومدائح، ويرِد في إحدى مسرحيات المرحلة هذا التعجب: «من لا يحبّ عشق أدونيس، أو اغتصاب لوكريس!» ويشار في كتاب وليام كوفل، *polimanteia*، إلى أن

«لوكريشيا»، قصيدة «شكسبير العذب»، «جديرة بكل ثناء»، وتُدرج مرثيّة السيدة هيلين برانش سنة ١٥٩٤ بين «أعظم شعرائنا... أنت الذي كتبت عن لوكريشيا الطاهرة»(٤). و كتب جابرييل هارفي: «تجد فئة الشباب متعة كبيرة في «فينوس وأدونيس»، ولكن يعتقد «أن قصيدته عن لوكريس تروق فئة العقلاء»(٥). وفي المختارات الشعرية آنذاك، اقتُبس منها اقتباسات طويلة، ففي «برناسوس إنكلترا» الصادر عام ١٦٠٠، مثلاً، اقتُبس ما لا يقل عن تسعة وثلاثين مقطعاً من أجل متعة القراء.

ومن ناحية أخرى، فإن هذه الشهرة تطرح سؤالاً مثيراً للاهتمام، وإن كانت الإجابة عنه متعذرة. لِمَ تخلّى شكسبير عن الشعر في سن الثلاثين، وعاد إلى كتابة المسرحيات؟ فمن التعليق والثناء الواسعين اللذين تلقتهما قصيدتاه القصصيتان، كان يبدو أن مستقبله وشهرته كشاعر يشغل الموقع الأول في إنكلترا مضمونان. ففي مقالة عن اللسان الإنكليزي كُتبت في ١٥٩٥، يوضع شكسبير في مجموعة تضمّ شوسر وسبنسر. ولكنه اختار طريقاً آخر. لعله اعتقد أنه حياته مع فرقة اللورد شامبرلن تعرض عليه طمأنينة مالية، بعيداً عن العالم الخطر للرعاية الخاصة. وفي هذا الأمر، تبين أن تقديره كان صائباً. وكما كتب جونسون في Poetaster (الشويْعر): «سمِّ لي شاعراً محترفاً كفاه شعره ضرورات الحياة.» وأراد شكسبير أكثر من «الكفاية». لقد أحبّ، على أي حال، حرفة التمثيل وكتابة المسرحيات في قلب فرقته، وإلا لما اختار أن يواصلها.

ومع ذلك، يجب أن يكون السبب الأهم كامن في استعداد عبقريته، فلقد أخبرته غريزته وتقديره أن الدراما هي مهارته الفريدة، واختصاصه الشخصي. ولا بد أيضاً من الانتباه إلى إلحاح طموحه الأدبي وقدرته على الإبداع. لقد سبق له أن تفوق في الكوميديا، وفي الميلودراما، وفي المسرحية التاريخية. فإلى أين يمكن أن تمضي به عبقريته؟ كان يعرف حق المعرفة أنه يستطيع

كتابة قصص شعرية بكل سهوله وسلاسة، غير أن هذا الشكل لم يكن يتحداه تحدياً جذرياً مثل الدراما الحديثة البزوغ، وكما قال الشاعر دون Donne في رسالة خاصة: «يخبرني المثل الإسباني أن الأحمق هو الذي لا يستطيع أن يؤلف سونيتا، والمجنون هو الذي يؤلف اثنتين»[٦]. ربما وجد شكسبير كتابة الشعر بالغة السهولة، وربما لهذا السبب أبلغ شعره الغايةَ في التأثير، وأدخل في «فينوس وأدونيس» غنائية مثيرة للعواطف ومضحكات متعمدة. وفي ذلك الوقت، شرع أيضاً في كتابة سلسلة سونيتات اختبرت هذه الأداة حتى درجة التحطيم، ولكن ذلك لم يكن كافياً. لعله كان يستطيع أن يستقر للعيش كـــ «شاعر جنتلمان»، مثل مايكل دريتون، ولكن ذلك لم يكن كافياً أيضاً.



* * *

الفصل الثاني والأربعون

أن تملأ العالم بالكلمات

بعد أن تشكلت فرقة اللورد شامبرلن، بدأ شكسبير وزملاؤه سلسلة عروض مشتركة مع فرقة اللورد أدميرال في دار التمثيل في نيوينجتون بتس. ولكن هذا الارتباط مع أهم منافسيهم لم يدم طويلاً، إذ كان الصيف حاراً جداً، والعوائد قليلة. وبعد نحو عشرة أيام، انتقلت فرقة اللورد أدميرال فجأة إلى مسرح Rose.

إن الوضع الفريد للفرقتين في المسرح الإنكليزي قد خلق بالطبع التنافس والمباراة. فلما أدّت فرقة اللورد شامبرلن مسرحتي شكسبير «ريتشارد الثالث» و«هنري الخامس»، ردّت فرقة اللورد أدميرال على ذلك بـــ «ريتشارد الأحدب» ونسختها الخاصة من «هنري الخامس». ثم إنها مثّلت «حروب هنري الأول الشهيرة» للتنافس على الجمهور مع سلسلة شكسبير عن «هنري الرابع». ولما أخفق هذا المسعى، عاودت تمثيل «السيرة الحقيقة والشريفة للسير جون أولد كاسل»، وهذه ترجيع لاسم فولستاف الأصلي أولدكاسل. ولكن حركة السير لم تكن دائماً في اتجاه واحد. فحين قدّمت فرقة اللورد أدميرال سبع مسرحيات على الأقل حول مواضيع مستمدة من الكتاب المقدس، كان رد فرقة اللورد شامبرلن تقديم «أستير وأَحَشْويروش»، ومسرحيات أخرى مماثلة. ومثّلت فرقة اللورد أدميرال مسرحيتين عن حياة الكاردينال وولسي في مسرح Rose، وهذا موضوع

تناوله شكسبير فيما بعد في «هذا كله صحيح»، كما مثّلث نسخة من «ترويلوس وكريسيدا» في المسرح ذاته، قبل أن يكتب شكسبير مسرحيته المختلفة عن موضوع مماثل. وفي حين كان عند إحداهما «زوجات ويندسور المرحات»، كانت الأخرى تقدّم مسرحية حول زوجات أبنجدون. وتنافست مسرحية هايوود «امرأة أهلكتها الرأفة» مع «عطيل» في مسرح Globe، ولا شك في أنهما اعتُبرتا شيئاً واحداً في نظر الجمهور المتنقل من مسرح إلى آخر. وفي ١٥٩٨ لقيت مسرحيتان عن موضوع روبن هود كتبهما مندي و شيتل رواجاً واسعاً في مسرح Rose، فردّ شكسبير عليهما بالمسرحية المتخيلّة «كما تشاء». وهكذا حدث تخصيب متقاطع للمواضيع والأفكار بين الفرقتين، تغذيه الدُرْجة، ويلهمه التنافس. وحثّ نجاح «هملت» فرقةَ اللورد أدميرال على إحياء مسرحية انتقام أخرى هي «المأساة الإسبانية» مع إضافات خاصة كتبها بن جونسون. وأطلق رواج مسرحية شكسبير في الواقع سلسلةً من المسرحيات التي قلّدتها مثل «هوفمان» أو «انتقام للأب»، و«مأساة الملحد» أو «انتقام الرجل الشريف». وكان أمراً معتاداً أن يحضر مرتادو المسرح إخراجات متنوعة للفرق المتنافسة، ويتبادلوا الآراء حول قوة كل منها. هل كان بيربج أفضل من ألين في هذا الدور أو ذاك؟ هل كان السيد شكسبير ممتازاً مثل كيد؟ أصبحت كلمة «سيد» تكتب أمام اسم شكسبير في الإعلانات بعد أن صار «مساهماً».

وبعد أن ظهرت فرقة اللورد شامبرلن في نيوينجتن، قامت بالتجول في أنحاء من البلاد شملت ويلتشير وبيركشير، قبل أن تعود إلى لندن من أجل موسم الشتاء. وكتب اللورد هنسدون راعي الفرقة في ٨ تشرين الأول إلى العمدة طالباً منه أن يسمح لأتباعه بالتمثيل في المدينة، وكانت فرقته الجديدة مقيمة في نزُل cross keys في شارع جريس تشيرش، وكان يرغب في تمديد عملها المتعاقد عليه. والمستغرب هو أنها لم تكن تستخدم مسرح Theatre أو

مسرح Curtain، ولكن من المرجح أن دور التمثيل إما كانت محتاجة إلى إصلاح، وإما اعتُبرت أماكن غير صالحة لموسم الشتاء المظلم. وَعَدَ هنسدون أن تبدأ الفرقة الأداء في الثانية بعد الظهر وليس في الرابعة، وألا تستخدم الطبول أو الأبواق للإعلان عن وجودها. أفسح العمدة ومعانوه المجال أمام رغبات اللورد شامبرلن، غير أن هذه المرة كانت آخر مرة تستخدم فيها الفرقُ نُزُلاً في المدينة. وفي هذا الشتاء، مثّلت فرقة اللورد شامبرلن في البلاط، ومثّلت أمام إليزابيث في مناسبتين، في ٢٦ و٢٨ كانون الأول لازمتها الفرقةُ في قصرها في غرينتش.

وصل الممثلون بملابسهم وأدواتهم، ولكن هذا لم يكن كل شيء. كان عليهم في البداية أن يتدربوا على المسرحيات المزمع إمتاع جلالتها بها أمام مدير الاحتفالات إدموند تيلني. كان جناح غرفه ومكاتبه في مشفى القديس جون في كلاركنويل، ومن المصادفات الغريبة في حياة لندن هو أن هذا الحي كان الموقع الذي تؤدَّى فيه مسرحيات الأسرار اللندنية. وبما أن الفرقة كانت تمثّل في المسارح خلال فترة ما بعد الظهر، فإن هذه التدريبات لابد أنها كانت تجري في الصباح الباكر، أو في وقت متأخر من الليل. إن فاتورة مكتب الاحتفالات تتضمن مبالغ ضخمة ثمناً للشموع والفحم والحطب. كان تيلني يؤدي دور المراقب، فيحذف كل ما يمكن أن يكون مفتقراً إلى الكياسة أو مؤذياً للأذن الملكية، كما كان يعير الفرقة ملابس فخمة، إن احتاجوا إليها، فلربما بدا بعض ما يرتدون رثاً وبالياً في البلاط. وهناك إشارات إلى إعارة الممثلين «رداء الملك» حتى لا يرتبكوا أمام الأصل العظيم، و«دروعاً للمقاتلين الشجعان»، إذا ما سخر منهم عسكريون من الحاشية. وكان مدير الاحتفالات يعيرهم أيضاً خيماً مناسبة من القنب و«وعُدَد صيادين» و«جهازاً للإرعاد والإبراق»[١].

وبعد تسوية كل شيء، كانوا يأخذون زورقاً من أحد أرصفة لندن، أو «أدراجها»، ويمخرون النهر، يصحبهم مركب ملابسهم وأدواتهم. وقبل ذلك تكون القاعة الكبيرة في غرينتش قد أُعدّت للتمثيل. كانت خشبة المسرح في طرف القاعة الأول مزيّنة بمشاهد الخلفيّة ذات المنظور، والتي صممها مكتب الاحتفالات، وكانت المنصة الملكيّة في الطرف الآخر. وفي أواخر هذا الشتاء، كانت القاعة تُضاء عصراً أو مساء بالشموع والمشاعل. كان الموسيقيون يتخذون أماكنهم على الشرفة الخشبية فوق خشبة المسرح، وكان باستطاعة الممثلين أن يستخدموا الممر الذي خلف الستارة كـــ «حجرة ملابس». وقبل أن تصل الملكة، كان الجمهور المدعوّ بحسب تقدير البلاط، يجتمع في الملابس الرسمية. كان تلك هي الحفلة السنوية الترفيهية الأهم للطبقة الراقية، وربما كان طبيعياً بالنسبة إلى شكسبير وزملائه أن يعانوا بعض التوتر. لم تدوّن أسماء المسرحيات التي أدوها في هذه المناسبة، غير أن ما يُطرح هو أن الملكة قد شاهدت «خيبة سعي المحبين» و «روميو وجولييت». أهناك إثارة أفضل من حكايات العشاق الشباب بالنسبة إلى ملكة شائخة؟

نجحت فرقة اللورد شامبرلن، وأصبحت أثيرة عند الملكة. تظهر السجلات الموجودة أن فرقة اللورد أدميرال مثلت في هذه المناسبة ثلاث مرات، وفرقة اللورد شامبرلن مرتين، وأما في السنوات اللاحقة، فقد تكررت أكثر دعوة فرقة اللورد شامبرلن. ففي شتاء ١٥٩٦ و ١٥٩٧، مثلاً، مثّلت فرقة اللورد شامبرلن ست مرات، في حين لم تظهر فرقة اللورد أدميرال مطلقاً. ويَرِدُ اسم وليام شكسبير في سجل المكافآت على حفلة الترفيه الملكية في غرينتش في ١٥٩٤، إذ مُنح «وليام كيمب، ووليام شكسبير، وريتشارد بيربج» عشرين جنيهاً مقابل «مسرحتين كوميديتين عرضوهما أمام الملكة في عيد الميلاد الماضي.» وهذه إشارة إلى مركز شكسبير العالي في الفرقة مما

أوجب إدراج اسمه قبل اسم الممثل الأول ــ إن لم يكن هو الممثل الأول. وعلى أي حال، فإن ذلك يوحي بأنه كان عضواً بارزاً عند ابتداء عمل الفرقة ومساهماً نشيطاً في مهماتها العملية. إن هذا البند في سجلات أمين الصندوق يتميز بأنه الإشارة الرسمية الوحيدة إلى صلة شكسبير بالمسرح.

في ليلة ٢٨ كانون الأول، وهو آخر يوم مثّلت فيه فرقة اللورد شامبرلن في غرينتش، مثّلت أيضاً «كوميديا الأخطاء» في قاعة جمعية Gray's Inn. كانت المسرحية جزءاً من احتفالات تلك الجمعية في عيد الميلاد تحت رعاية مدير الاحتفالات، والمعروف باسم أمير بيربول Purpoole. ربما اختير شكسبير ككاتب مسرحي من خلال علاقته مع ساوثمبتون، إذ كان هذا الأخير عضواً في تلك الجمعية. وكانت مسرحية التوأمين والهوية الملتبسة، مع كل تعقيدات الدليل المتضمَّنة، محبوبة بطبيعة الحال بين طلاب الحقوق الإنكليز. ومن أجل الجمعية، نقّح شكسبير أيضاً «كوميديا الأخطاء»، وأدخل مزيداً من الالتزام الحرفي بالقانون ومشهدي محاكمتين. أقيمت خشبة مسرح خاصة للعرض، إضافة إلى «مشنقة ترتفع حتى سقف المبنى بغية زيادة التوقع.» وهكذا وُجد عنصر المشهد في الدعوى. ولكن المسرحية قلما لقيت آذاناً صاغية،إذ كان عدد الضيوف المدعوين كبيراً جداً، وكان تنظيم الحادثة سيئاً إلى حد اختُصرت معه الضيافات، فغادر الأعضاء الكبار في جمعية Inner Temple، والذين دعاهم زملاؤهم، غادروا القاعة «مستائين ومنزعجين»، ثم اجتاح النظارة خشبة المسرح ملحقين الأذى بالممثلين. وينتهي تقرير في Gesta Grayorum بالقول: «بدأت تلك الليلة واستمرت حتى آخرها من غير أن يحدث شيء إلا الاضطراب والأخطاء، ولذلك دُعيت بعد ذلك ليلة الأخطاء». وبعد يومين أجرى الأعضاء «محاكمة صورية»، كما كانت الجمعيات تفعل دائماً، جرى فيها توبيخ «فرقة من السوقة» من

«شوريدتش»، على أداء «مسرحية أخطاء والتباسات أحدثت فوضى»[٢]. لم يكن التوبيخ جاداً، والتلميح إلى الممثلين «السوقة» هو نكتة قانونية خبيثة، فالملوم على الإخفاق في الواقع هو عضو الجمعية، و«خطيبها» فرانسيس بيكون، المشاهد المتحمس للمسرحيات، والكاتب الذي اعتُبر أحياناً أنه مؤلف مسرحيات شكسبير. وتعاصرُ هذين الرجلين لم يؤدِ إلا إلى «الالتباس والأخطاء». اتُهم شكسبير بأنه كتب ما كتبه بيكون، واتُهم بيكون بأنه كتب ما كتبه شكسبير، في حين اعتُبر طرف ثالث مسؤولاً عما أنتجه كلا الرجلين.

إن العلاقة بين الجمعيات القانونية والدراما وثيقة جداً. فلقد ارتبط كثير من الشعراء وكتاب المسرح في ذلك العصر بواحدة من الجمعيات القانونية الأربع ـ Lincoln´s Inn , The Inner Temple , The Middle Temple , and Gray's Inn ـ وأكد بعضهم تأكيداً معقولاً أن الدراما الإنكليزية المصطلح عليها قد نشأت في هذه البيئة. إن إحدى أقدم المسرحيات التراجيدية، وهي *Gorboduc*، قد كتبها عضوان في جمعية Inner Temple، ومُثّلت أول مرة في مقرّات الجمعيات القانونية. إن المحاكمات الصورية، إضافة إلى المجادلات والمحاورات القانونية التي كانت يقيمها الطلاب، ترتبط ارتباطاً مثيراً للاهتمام بالفواصل القصيرة بين أجزاء المسرحية في مطالع القرن السادس عشر. وقد اشتهرت هذه المقرّات أيضاً بتنظيم المواكب والمسرحيات التي يؤديها ممثلون مقنّعون. وفي ذلك الوقت، أخذ كتاب هذه المسرحيات يكتبون للممثلين الأولاد في المسارح الخاصة، مسرح القديس بولس ومسرح بلاكفرايرز. وكان مقرّا جمعيتيْن اثنتين هما The Inner and the Middle Temple مجاورين للمسرح في بلاكفرايرز. إن التجاور والتواصل موجودان.

وبالطبع فإن الأعراف القانونية في محاكم ويستمنستر كان لها مسرحها الخاص. فالمحامون عليهم أن يتعلموا كالممثلين فنون الخطابة والأداء. وكان

ذلك يسمّى «طرح الدعوى أو القضية». وفي خلال المناظرات كان طلاب الحقوق يتعلمون انتحال أصوات شخصيات مختلفة، ويتعلمون كيف ينسجون قصصاً قد تتضمن أشياء غير محتملة أو مستحيلة لكي يجعلوا التحاجّ أو التخاصم مقنعاً. وعلى هذا فإن خطب الدراما الإنكليزية الموضوعة، والإقناع الخطابي للمحاماة الإنكليزية، بدت متشابهة كثيراً في مرحلة من مراحل تطور كل منهما. وفي لندن القرن السادس عشر، كما في أثينا القرن الخامس قبل الميلاد، كان الأداء العام ينظر إليه على الدوام كتنافس وتسابق.

ويقدم شكسبير في بعض مسرحياته إشارات وتلميحات لم يكن يفهمها إلا طلاب الحقوق الذين كانون يشكلون قسماً كبيراً من جمهوره، أو على الأقل قسماً يمكن تعرفه. لقد كانوا «الرجال القادمين» المدرّبين ليكونوا قضاة الجيل الثاني ومديريه ودبيلوماسييه. وكثير من أصدقاء شكسبير ومعارفه كانوا من هذا الوسط. وما نُقل وما اعتقده كثيرون أيضاً هو أن أعضاء الجمعيات القانونية كانت يضمرون ميولاً كاثوليكية. فلقد اضطر اللورد بيرجلي في ١٥٨٥، مثلاً، إلى أن يكاتب أمين صندوق Gray's Inn معبراً عن تذمره قائلاً: «تناهي إلينا، وهذا مدعاة للأسف الشديد، أنكم لم تؤوا بعض كهنة المعهد اللاهوتي البابوي فقط، بل سمحتم لهم بأن يعقدوا اجتماعاتهم وأن يقيموا قداديسهم عندكم»(٣).

عُرف أعضاء الجمعيات القانونية بأنهم «رجال ما بعد الظهر» لارتيادهم الدائم دور التمثيل في هذه الساعات من النهار، ووصفهم أحد المعاصرين بأنهم «الجماعة الصاخبة» التي تقف مع مشاهدي مؤخرة المسرح، أو «تزحم الحجرات الخاصة المرتفعة الأسعار»(٤). وكتب وليام برين، أستاذ علم الأخلاق، أن «هذا هو أحد الأشياء الأولى التي يتعلمونها حالما يُقبلون في الجمعية، أي أن يشاهدوا المسرحيات»(٥). وثمة حكم صادر عن محاكم مدنيّة

يَتْهم عضواً في جمعية Gray's Inn بأنه «اصطحب مجموعة مخلّة بالنظام من الجمعيات القانونية»[٦]. إلى دار تمثيل. لقد كانوا صاخبين لأنهم يطلقون مع زملائهم في مؤخرة المسرح أصوات الاستهجان والازدراء، غير أنهم كانوا معروفين بأنهم يرفعون أصواتهم مطالبين الممثلين بأن يتناولوا مواضيع معينة أو جوانب منها، وكان الممثلون يلجؤون عادة إلى الارتجال الهازل أو الظريف. لقد كان هذا امتداداً لما يزاولونه في «المحاكمات الصورية» في مقرّاتهم، وهو دليل على الترابط بين القضاء والدراما في لندن.

من المهمّ فهم هذه العلاقة، ولو من أجل إضفاء الحياة على استخدام شكسبير للقانون والمصطلحات القانونية في مسرحياته وفي شعره. إن دراما مثل «تاجر البندقية» لا يمكن أن تفهم تماماً إلا في هذا السياق، مع قانون بورشا المدنيّ المتعارض مع قانون شايلوك غير المكتوب. إن ذلك هو أحد البنى المحددة لمخيلة شكسبير.

* * *

الفصل الثالث والأربعون

أنظرِ، أنظرِ، إنهما يتضامّان، ويتعانقان، ويبدو أن أحدهما يلثم الآخر

استفادت الفرقة الجديدة من المسرحيات الجديدة، أو الجديدة تقريباً. ومن الواضح تماماً أن شكسبير قد نقّح «كوميديا الأخطاء» ومن المرجح إنه «حسّن» المسرحيات الأخرى التي كتبها من قبل. ولكن يجدر بنا أن نشير أيضاً إلى النزعة الجديدة للدراما الرومانسية التي بدأ شكسبير يكتبها. وأهم مسرحيات هذه المرحلة هي «روميو وجولييت» و«ريتشارد الثالث» و«خيبة سعي المحبين» و«حلم منتصف ليلة صيف». وهذه المسرحيات لا يمكن الآن تأكيد الترتيب الدقيق لها، ولكن ذلك ليس بالأمر المهم على أي حال. إن الإطار الصارم للمسرحيات الكوميدية ذات البيئة الإيطالية، والبلاغة المنمقة للمسرحيات التاريخية الأولى، تُخْلي السبيل الآن لغنائية منبسطة، ولشخصيات أكثر رقة، وربما أكثر تعقيداً. كان شكسبير متأكداً من قدرة عدد من الممثلين على نقل أي مزاج وأي عاطفة. وفي تلك المرحلة، أصبح الشاعرَ المسرحيَّ الأوحد والأهمّ، واستفاد استفادة جلّى من فرقة ممثّلين مستقرة لا يكتب إلا لها.

ومن المعقول أن نتخيل توزيع الأدوار على الممثلين في «روميو وجولييت». نحن نعرف أن ويل كيمب أدى دور بيتر، الخادم الداعر عند آل

كابيولت، وأدّى ريتشارد بيربج دور روميو. وأما دور جولييت، فأدّاه أحد الأولاد، كما أدّى ولد آخر ــ أو ربما ممثل أكبر سناً ــ دور مربية جولييت. وهناك افتراض عام أن شكسبير قد أدّى دور الراهب والكورس. كما رأينا، غير أن درايدن يقول في «دفاع عن خطاب الخاتمة» في «فتح غرناطة» (١٦٧٠) إن «شكسبير قد أظهر أفضل مهاراته في دور ميركوتيو، وقال هو نفسه إنه اضطر إلى قتله في الفصل الثالث حتى لا يُقتل هو». وميركوتيو هو صديق روميو الداعرُ الغَزِل السريع الغضب، والذي يُعتبر حديثه عن نشاط ملكة الجان، أو جالبة الأحلام، أبلغ ما كتبه شكسبير وأكثره تخيّلاً. إنها الروح المحلقة، الجذلة، الغريبة التخيلات، المتحررة من أغلال المُثُل والأباطيل، روح شكسبير الذي اضطر إلى القتل من أجل أن يفسح الطريق للمأساة الرومانسية في نهاية المسرحية. إن مثل هذه الروح الطليقة لا تتوافق مع حكاية حب. هناك كآبة في كلام ميركوتيو إضافة إلى الدعارة، ويتضح أن كثيراً من الكآبة ينبع من اشمئزاز جنسي. ورأى درايدن أن هذا الصوت هو أقرب الأصوات إلى الكاتب المسرحي نفسه،الذي لم يستطع أن يصور مأساة من غير إدخال عناصر هزلية، وإبداء كل مظاهر الاشمئزاز ذاته. لقد وصف بعض النقاد ميركوتيو بأنه قاسي القلب، بل بارد. ولكن شكسبير كان هكذا. وربما لهذا السبب يوجد حتى في وسط هذه المأساة الباعثة على الأسى أكثر من أثر للكوميديا الإيطالية المرتجلة *comedia dell 'arte*، بل إن بعضهم يظن أن بعض المشاهد قد مُثِّلت من غير كلام.

إن برق الصيف الذي يلتمع عبر السماء هو مزاج المسرحية وصورها:

أشبه بالبرق الذي ينطفئ

قبل أن يستطيع المرء أن يقول: إنها تبرق، ليلة هانئة...

لقد سمع شكسبير عبارة «غذّ السير» في مسرحية مارلو «إدوار الثاني»، وتذكرها، وأنطق بها جولييت وهي تتوق إلى انقضاء النهار. يكتب في إرشاد مسرحي: «تدخل جولييت، مستعجلة بعض الشيء، وتعانق روميو». إنها مسرحية عن الصبا واندفاعه وتهوره، مسرحية رقص ومبارزات بارعة تحدد للطاقة ساحة صراع مع عنف مباغت وتحولات سريعة. يُدخل شكسبير في هذه المسرحية تغيرات مفاجئة في المزاج والتفكير، ويتتبع مجرى الوعي المتقلب في التعبير. ومع أن سرعة الزوال يستحوذ على المسرحية، فهي مكتنفة بالغموض أيضاً. ففي أثناء حديث جولييت ومربيتها عن روميو، ينادي صوت غير مسمَّى وغير معروف من خارج المسرح: «جولييت»، وكأن روحاً حارسة تتوسل إليها.

وكثيراً ما قيل إن روميو وجولييت هما العشاق الذين كانوا جميعاً، والعشاق الذين سيكونون جميعاً، ولكن من المهم أن نلحظ الفنية الخالصة التي ضفر بها شكسبير هذين العاشقين. فالواحد منهما يرجّع كلام الآخر وكأنما الواحد منهما يرى روح الآخر مشرقة في وجهه. وفي مقطع عجيب ينبثق شكل سونيتا من حوارهما مثلما تبرز أفروديت من البحر:

إذا دنّستْ يدي الخسيسةُ

هذا المقامَ المقدّس، فما يلطّف ذنبي هو

أن شفتيّ حاجّان خجلان متأهبان ليملّسا

تلك اللمسة الخشنة بقبلة رقيقة.

وهذا لم ينجز قط على خشبة المسرح الإنكليزي من قبل، ولابد أنه كان خارقاً بالنسبة إلى المستمعين الأوائل، وللأجيال اللاحقة. لقد أخذ شكسبير تقاليد الحب النبيل ومسْرحَها لجمهور لندن الذي يُرجَّح أنه لم يتناول أي مجموعة سونيتات من كشك بائع كتب، وهناك مواضيع أخرى يبدو أنها

تتكشف خلال دراما شكسبير ــ موضوع الإبعاد، وتباين الحب، والشرف والسمعة ــ غير أن توسّل الحب يبقى الانطباع المركزي الثابت.

تنتهي المسرحية بالدموع، كما تنتهي جميع الأحلام. وموكب الجنازة الذي تُختتم به هو أحد المشاهد النمطية في الدراما الإنكليزية، غير أن ترنيمة الجنازة تتلوها رقصة مرحة. وما ساعد على ذلك هو حضور ويل كيمب في المشهد الأخير الفاجع. يرافق روميو إلى موعده مع الفناء في القبر، مؤدياً دور المهرج من خلال مناجاته عن الثرى والموت. وهذه إشارة أخرى إلى النغمة الجوهرية الحادة للدراما الإنكليزية، حيث لا يوجد هدوء ضروري ولا نغمة معتدلة. إن الأشياء المتطرفة كلها ممكنة. يمكن أن تفسَّر «روميو وجولييت» بأنها كوميديا بقدر ما هي تراجيديا، ولكن يمكن أيضاً أن تُفسر بأنها تمثّلهما كلتيهما معاً.

أخذ شكسبير القصة من قصيدة آرثر بروك «السيرة الفاجعة لروميو وجولييت»، ولكنه كثّفها، فقصّر زمن الحدث من تسعة أشهر إلى خمسة أيام، وأضفى على القصة شكلاً دقيقاً ومعقداً من التساوقات. ولعل الأهم من ذلك هو أنه بدّل الخطة والفكرة الأخلاقية للقصة بالتعاطف الصريح مع العاشقين. وهذا هو الفرق بين الشعر والدراما. ولقد نوقشت الصور الدينية للمسرحية مرة بعد أخرى، ولاسيما جو الإيمان القديم. إن أي مسرحية تجري أحداثها في إيطاليا لابد أن تمتزج بالكاثوليكية طبعاً، ولكن هناك فكرة أوسع من ذلك. فما يتميز به أولئك الذين أنكروا إيمانهم هو تمسكهم بمفرداته، ويظهر ذلك أكثر ما يظهر عندما يصفون المجدّف. ولقد استخدم شكسبير كثيراً من الكوميديا والبذاءة، مانحاً ميركوتيو على نحو خاص دوراً أكبر. وغيّر أيضاً عمر جولييت من السادسة عشرة إلى الثالثة عشرة. وكان مدركاً أنه بذلك يرضي غرائز المواطنين، إذ كان أستاذ المؤثرات الذي لا يخجل. كما أنه أدرك أن الجمهور تسرّه عادة مشاهدةُ المبارزة التي تبدأ بها «روميو وجولييت».

لذلك كانت المسرحية ناجحة، فعلى صفحة عنوان الطبعة الأولى، يشار إلى أن «عروضها المتكررة قد لقيت تصفيقاً شديداً.» ورددت الناس عبارات روميو وجولييت. وفي وقت متأخر، بدّد طلاب جامعة أوكسفورد كثيراً من الوقت في دراسة صفحات «روميو وجولييت» في طبعة Folio الأولى المتسلسلة، وفي نسْخها. كان يوجد نسختان منها صدرتا في حياة شكسبير، والأولى أقصر من الثانية بكثير، وربما تكون النص الذي استخدمه الممثّلون. وفي هذه النسخة نقرأ نكتة عن الممثّل (يلقي المقدمة إلقاء «ضعيفاً» و «من غير كتاب») الذي احتاج إلى ملقّن. إن حياة المسرح الإليزابيثي تتبعث في مثل هذه الكلمات التي تقال على انفراد. وتبدو النسخة الثانية منسوخة من أوراق شكسبير قبل أن يُعدّل شكسبير النص ويُكثّفه في سياق التدريبات أو إعادة الكتابة. فبعد أداء المسرحية، أضاف بعض الصفحات، مثلاً، وخصّ شخصيات بأبيات معينة. ويبدو أنه طوّر كلام ملكة الجان بإقحام كلمات في هامش نسخته ظنها الطابعُ نثراً مُضافاً. ويوجد أيضاً تناقضات طفيفة في الإرشادات المسرحية وبادئات الكلام.

ولكن هذا كان دأبه بلا شك: أن يغيّر، وأن يتوسّع، أو يختصر بعد مشاهدة المسرحية مؤداةً. وهذا بالضبط ما كان يفعله أي كاتب مسرحي. وبعد هذه المسرحية مضى إلى المغامرة التالية، وهي كوميديا أكثر صراحة يحقق فيها عاشقان سيئا الطالع ما يطمحان إليه.

إن «حلم منتصف ليلة صيف» قد كتبت في رأي بعضهم احتفاء بزواج والدة ساوثمبتون الأرملة، ماري، كونتيسة ساوثمبتون، من السيد توماس هينيج. وهذا الزواج جرى في، أيار ١٥٩٤، وربما احتفل به الكاتب المسرحي في صيف تلك السنة. وقد تبدو المدة قليلة بالنسبة إلى هذه المسرحية المتقنة، ولكن ذلك ليس خارج حدود الاحتمال. تبدو المسرحية ذاتها

أنها شاهدة على صيف تلك السنة الفظيع ــ «رطب وشديد البرودة»[1] بحسب قول سيمون فرومان ــ وذلك في شكوى تيتانيا الطويلة أن «الفصول تتغير». ولكن زيجات نبيلة أخرى قد اعتبرت مناسبة ألهمت هذه الأنشودة المسبّحة بالزواج. في بداية ١٥٩٥ تزوّج إيرل ديربي الجديد، وليام ستانلي، السيدةَ إليزابيث دو فير، وكلاهما كان على علاقة مع شكسبير. كان وليام ستانلي قد ورث منصب إيرل ديربي بعد الوفاة المفاجئة للورد سترينج، راعي شكسبير، وكانت السيدة إليزابيث خطيبة ساوثمبتون المرتقبة. وإذاً فإن الارتباطات ليست الأكثر وعداً بالنجاح. إن المرشح المقبول أكثر للمناسبة يجب أن يكون زواج توماس بيركلي وإليزابيث كاري في بلاكفرايرز في ١٩ شباط ١٥٩٦. كانت العروس حفيدة اللورد هنسدون، أمين القصر الملكي، وتبدو هذه فرصة ملائمة له كي يعرض ممثليه. وقبل ذلك، كان وليام هيربرت، وريث إيرل بمبروك، عازماً على أن يتزوجها، وهناك دليل يوحي بأن أقدم سونيتات شكسبير قد كُتبت من أجل تشجيع ذلك الزواج. لذلك ربما اعتُبر خير كاتب مسرحي للاحتفال بزواجها النهائي. والمفارقة هو أن المؤرخين الباحثين عن عرس قد تكون «حلم منتصف ليلة صيف» قد احتفلت به، وجدوا ما لا يقلّ عن ثلاث احتمالات. غير أن العالم الذي كان شكسبير يتحرك فيه كان عالماً صغيراً لا يصعب العثور فيه على المصاهرات. وعلى أي حال، فإن هذه الزيجات الإليزابيثية الحقيقية ليست مهمة بالنسبة إلى المسرحية.

يمكن اعتبار المسرحية شكسبيرية تماماً بأجوائها الغابية، وأبطالها النبلاء، وجنيّاتها.ها هو ذا «شكسبير العذب» صاحب الخطاب المنتمي إلى عصره، شكسبير المحاكات الساخرة والغنائية والحلم. إن قراءاته لكل من شوسر، وأوفيد، وسينيكا، ومارلو، وكيد، وسبنسر تجتمع لتخلق منظراً مسحوراً من مناظر الطبيعة ــ حيث يحتفل ثيسيوس وهيبوليتا الأسطوريان

بزواجهما، وحيث يتشاجر أوبيرون وتيتانيا، ملك الجان وملكتهم، على الولد القبيح الذي وضعته الجنيّات بدلاً من الولد الذي سرقنه، وحيث يتاح للعاشقيْن اللذين ساء طالعهما أن يتعانقا أخيراً. والقمر هو سيد هذه الأحداث، وفي إمبراطوريته الفضيّة يشوب الغموض كل شيء. إنها مسرحية التصاميم والتساوقات، مسرحية الموسيقا والانسجام المستعاد. ومن الأشياء العظيمة البهيجة فيها هو رشاقة تصميمها واحتفاله الشديد بالشكليات.

هناك ثلاث مسرحيات لشكسبير تبدو من غير «مصدر» أولي هي «خيبة سعي المحبين» و «العاصفة» و «حلم منتصف ليلة صيف». فهي كلها متوافقة كل التوافق مع نموذج يبدو ملازماً للمخيلة الإنكليزية[٢]، كلها ذات بنية دقيقة ومتناسقة، كلها مشوبة بالغموض أو السحر ــ في اثنتين منها عناصر خارقة للطبيعة ــ وكلها تتخلل بنيتها العامة ضروب من الترفيه الدرامي. إنها نافذة على فن شكسبير، وربما على المخيلة الإنكليزية نفسها. إن «حلم منتصف ليلة صيف» هي أول تأمّل عميق في الدراما ذاتها، هي ذلك الفن الجديد غير المألوف الذي استطاع أن يثير دهشة ومفاجأة بالغتين. كان يمكن أن يُنجز فيه أي شيء.

إن هذه المسرحية مكتوبة بلغة إنكليزية متقنة ومصقولة للغاية، شأن جميع مسرحيات شكسبير في هذه المرحلة. فالرشاقة الغنائية فيها غير متعارضة مع مئات «الصور» البلاغية المختلفة. والمسرحية يغمرها جو الحلم، كما يشير عنوانها، ومع ذلك فهي عمل مسرحي رائع. تنام الشخصيات على خشبة المسرح، وحين تستيقظ تجد نفسها متحوّلة. ما العلاقة بين المسرح والحلم؟ لا شيء واقعياً في الأحلام، لا شيء مثقلاً بالمسؤولية، لا شيء ذا معنى، وهذا يحاكي موقف شكسبير من الدراما ذاتها. ففي المسرحيات، وفي الأحلام، تُطرح المشكلات وتحلّ بغير الذكاء العقلاني. وكثيراً ما قيل إن

الإحساس بغموض الحياة ملازم للتراجيديا، ولكنه موجود في الكوميديا الشكسبيرية أيضاً، حيث يكون غير العقلاني وامتزاج الضوء والظل أكثر أهمية من المعروف أو المفهوم. إن دوافع إبداعه وبواعثه لا تحكمها قوانين العقل أو الضمير، بل الخيال والحدس المتبدلا الأحوال.

إن «حلم منتصف ليلة صيف» تتيح أيضاً لثيسيوس أن يعلّق على الخيال ذاته عندما يشير إلى أن:

المجنون والعاشق والشاعر

لهم جميعاً خيال مدْمج.

وأكثر ما يثير الاهتمام هو الافتراض أن شكسبير قد أدى دور ثيسيوس. ويتضاعف الاهتمام عندما يكشف فحص للنص أن الأبيات المتعلقة بالخيال قد أُضيفت في وقت لاحق على هوامش الصفحات وكأنها أفكار متأخرة. وإذاً يمكننا أن نفكر تفكيراً مثمراً في طبيعة خيال شكسبير.

* * *

الفصل الرابع والأربعون

أية حماسة وأية نشوة يلهمانك الآن؟

كانت مخيّلة شكسبير تعتمد على قراءاته الكثيرة. كان أحياناً يضع المصادر إلى جانبه، وينسخ مقاطع منها سطراً سطراً تقريباً. ولكن ذلك كله يبدو متغيراً على نحو ما في خيمياء مخيلته. فالكلمات والإيقاعات تكتسب من خلاله حياة زاخرة. فما كان يلائمه كل الملائمة هو العمل على مادة موجودة، واستنباط تداعياتها ومضامينها. لذلك كان مستعداً لتنقيح عمله، وعمل كتّاب آخرين أيضاً في سياق مزاولته حرفة الكتابة.

كان يقرأ بين الفينة والفينة عدة كتب حول موضوع واحد، وفي مكان ما في داخله كانت تتوحد لتخلق حقيقة جديدة. كان يعتمد على الكتب أحياناً أكثر مما يعتمد على تجربته المباشرة. ففي تصوير المحتال أوتوليكوس في «حكاية الشتاء» لم يستخدم ملاحظاته الخاصة عن حياة المدينة، بل اقتبس مما كتبه روبرت غرين في «خديعة ثانية». لقد تعلم في المدرسة أن التقليد هو أحد السمات الأولى للإبداع، وكان هو مقلّداً عبقرياً. كان قويّ الذاكرة أيضاً، وباستطاعته أن يُحضر إلى ذهنه عبارات واقتباسات مما قرأه في صغره، وأن يرجع بكل سهولة إلى أساليب درامية أو بلاغية بالية.

كان يتوفر على الكلمات وليس بالضرورة على الأفكار والصور. فالكلمات كانت تستدعي منه مزيداً من الكلمات في فعل من أفعال السحر المتعاطف. ففي الجزء الثاني من «هنري الرابع» يوجد مثل هذا الانتقال:

كبير القضاة: إن وجهك يخلو من أي شعرة بيضاء. ولكن يجب أن يتخذ مظهر الوقار (gravity)

فولستاف: مظهر المرَقة، المرَقة، المرَقة (gravy)

إن ارتصاف gravity و gravy يدلّ دلالة قوية على مزاج المسرحية، وعلى ما هو أهم من ذلك، أي حساسية شكسبير. وفي مناسبة سابقة، كان يقرأ ترجمة آرثر غولدنغ لأوفيد استعداداً لكتابة «تيطس أندرنيكس» فقرأ السطر التالي: desyrde his presence too thentent، فتحولت الكلمة الأخيرة بسحر ساحر إلى tent (خيمة) في عبارة the Thracian tyrant in his tent (طاغية تراقيا في خيمته) ويبدو أن كلمة معينة تستدعي منه كوكبة كلمات متجانسة، أي أنها مترابطة بالجرس وليس بالمعنى. فكلمة Geese (إوزّة) تستدعي دائماً كلمة disease (مرض)، وكلمة eagle (نسر) تستدعي كلمة weasel (ابن عرس). وهناك اقترانات غريبة، من مثل اقتران الديكة الرومية بالمسدسات، وذلك بلا شك يرجع إلى الارتباط المشترك بكلمة cock (ديك، زند البندقية). ولسبب ما يربط بين الطواويس والسمك والقمل في مركّب واحد من الصور. وفي اثنتي عشرة مناسبة يرتبط صوت الهمهمة hum بالموت، كما في «عطيل».

ديدمونا: وإن قلتَ ذلك، أرجو ألا تقتلني.

عطيل: hum

وفي «سيمبلين»:

كلوتن: humh.

بيسانيو: سأكتب إلى سيدي أنها ماتت.

وكأن اللغة كانت تغمغم لنفسها.

على أن الكلمات كانت تنساب طليقة منه إلى حد الارتياب بها. فلقد كشف في أحيان كثيرة عن شكوكه في ازدواجها وعدم صحتها، بل إن الطلاقة كانت تثير اشمئزازه أحياناً. إنه أجمل الشعر قد يكون مختلقاً، والأيمان

التي يُقسَم بها على خشبة المسرح قد تكون كاذبة. تقول فيولا في «الليلة الثانية عشرة»: «واأسفاه! لقد بذلت جهداً عظيماً في تأملها، وهي شعريّة». فتجيب أوليفيا: «الأرجح أنها كاذبة، أرجو أن تفي بها». وربما لهذا السبب هناك مسرحيات كثيرة أكد فيها شكسبير أن الدراما التي كان يكتبها متكلفة ومصطنعة، وأن قصصه قد قُصد منها أن تكون غير محتملة، بل غير ممكنة.

ويبدو مرجحاً أيضاً أنه لم يعرف ما كان يكتبه حتى يفرغ من كتابته، ولا يكتشف المعنى إلا بعد أن يتصوره في الكلمات. وهناك ملاحظة مدهشة أوردها كوليردج في «حديث مائدة السابع من نيسان»، وهي أن «جمل شكسبير يتوالد بعضها من بعض توالداً طبيعياً، والمعنى متشابك كله. وهو يتابع التوهج مثل شهاب عبر الجو المظلم». كان يكتشف نتائج كلماته عندما يرى كيف يمكن أن تنبثق الاستعارة أو الصورة منها، وتكتسب حياتها الخاصة، وكيف توحي كلمة بأخرى من خلال التجانس الكامل أو الناقص، وكيف يمكن أن ينعطف إيقاع الجملة أو المقطع الشعري إلى اتجاه دون آخر. إن أكثر التفسيرات تبصراً في طريقة شكسبير يَرِدُ، وقد يكون هذا مفاجئاً، في بحث يرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر. ففي «تعليق على شكسبير» صدر سنة ١٧٩٤، يشير والتر وايتر إلى قوة التداعي التي تقود شكسبير إلى ربط الكلمات والأفكار بحسب «مبدأ الاقتران غير المدرك من جهته، والمستقل عن الموضوع المخصصة له.» فهو لا يدري ما الذي يرشد يده، أو القوة التي تدفعه. إن المعنى متأصل على نحو ما في الكلمات ذاتها.

أُجريت دراسات عديدة حول لغته المجازية، وتوصلت إلى استنتاجات متنوعة ــ وهي أنه صعب الإرضاء وحسّاس للروائح والضجيج. وأنه مارس رياضات خَلَويّة، وأنه كان يعرف الحياة الطبيعية في الريف معرفة جيدة، ونحو ذلك. ونحن نعثر على اقترانات غريبة في تفاعل تخيلاته، فهو يربط البنفسج بالسرقة، والكتب بالحب. ومخيلته زاخرة بالكائنات الخرافية والسفن المحطمة والأحلام، وهذا جزء

من العالم السحري الذي أحاط به على الدوام. ولكن ربما يكون من الملائم أكثر أن نذكر أن صوره هي رحم أو منبع للصور التي تطفر من غير جهد. إن كل مسرحية هي سيل متواصل من الصور أو الاستعارات الخاصة بها. وهي لا تنقل إلينا وحدة المعنى بل وحدة الشعور على نحو ما تفعل موسيقا الفيلم في السينما. ويوجد في كل مسرحية تماسك، انسجام داخلي يلامس حتى أقل الشخصيات أهمية، ويضع كل أبطالها في دائرة السحر نفسها. ففي «حلم منتصف ليلة صيف»، لا يشبه الصنّاعُ الجنيّاتِ بتاتاً، غير أنهم يشاركون في الواقع ذاته، ويتأثرون بالبرق ذاته.

وذلك البرق كان بالنسبة إلى شكسبير منبعاً للجدة والدهشة الدائمتين. لم يعرف بالضرورة ما كان في داخله. كانت مخيلته تنشط على طول السياق المرسوم، فيظهر فجأة مشهد يستثير استجابة قوية، أو تبرز شخصية، وتشرع في اختلاس أفضل الأبيات. هناك لحظة دقيقة في «هنري الرابع» يوضح فيها بيستول بالتفصيل ميزة الاقتباس وسوء الاقتباس من المسرحيات القديمة. ولابد أن ذلك قد سرّ شكسبير، بما أن بيستول لا يفعل، أو لا يكاد يفعل شيئاً منذ تلك اللحظة إلا ذلك. إن زوجة باث تحضر، وتفاجئ شوسر، وفي رواية ديكنز «أوراق بيكويك»، لا يُعرف من أين يأتي سام ويلر فجأة. إنها العملية ذاتها.

ويمكننا أيضاً أن نتقصّى في مجرى حياته العملية ما يتمم ذلك. لقد بدأ كاتباً مسرحياً طموحاً ومنتجاً، على استعداد لكي يتناول أي موضوع وأي شكل. وأجاد في الميلودراما مثلما أجاد في المسرحيات التاريخية، وفي الكوميديا الصاخبة كما في الغنائية الشجية. كان باستطاعته أن يعمل أي شيء. وبدا أنه يملك عبقرية كوميدية فطرية يستطيع بها أن يرتجل من غير عناء، غير أنه سرعان ما تعلم كيف يستخدم مواد أخرى. ولكنه لم يفلح في اكتشاف رؤياه إلا من خلال كتابة المسرحيات. كانت تنتظره طوال ذلك الوقت، إلا أنه لم يعثر عليها تماماً حتى منتصف العمر. ولم يصبح «شكسبيرياً» إلا في ذلك الوقت فقط. وفي السنوات اللاحقة، ربما أذهل نفسه وراعها بما أبدع من أعمال عظيمة.

الفصل الخامس والأربعون

وهكذا أبدأ وأنا متكئ على مرفقي

كتب جون كيتس أن الشخصية الشعرية «ليست ذاتها، فهي لا ذات لها، هي كل شيء ولا شيء. وهي لا صفة لها. إنها تنعم بالضوء والظل، وتعيش حالة بالغة الحيوية، أكانت هذه الحالة جيدة أم سيئة، غنية أم فقيرة. وضيعة أم سامية.» ولذلك فإن «الشاعر هو الأقل شاعرية من أي شيء في الوجود، لأنه يفتقر إلى الهوية، إذ إنه [يتشكل] باستمرار، ويشغل جسداً آخر».

إن لشخصيات شكسبير كلها طاقة ظافرة ومكتفية بذاتها ترفعها فوق عالم الطبيعة. لذلك فإن أعظم الشخصيات التراجيدية قريبة من الكوميديا. إن تضخّمها وتأكيد تفوّقها على الآخرين يبعثان البهجة. ولذلك أيضاً لا يبدي شكسبير أي اهتمام حقيقي بالدافع. إن شخصياته تبدو مفعمة بالحياة حالما تطأ خشبة المسرح، وسلوكها لا يلزمه أي تبرير، بل إنه يفصلها عن دوافعها الملخّصة في مصادره، وما ذلك إلا لكي يزيد طاقتها الباطنية أو المستحوذة عليها. ثم إنها تصبح غامضة وأكثر تحدّياً، مثيرةً عجب الجمهور أو ذعره. وهناك حالات أخرى ينبغي استنتاج الدافع فيها من السلوك، فالشخصيات تكون قد اكتسبت واقعاً قوياً إلى حد يتوجب عليك معه أن ترى ما يحيط بها.

إن الشخصيات منسجمة الأقوال والأفعال، وما تنطق به محبوك معاً بحيث تُظهر روحاً أو نفساً مكتملة ومتماسكة. ويخلق إيقاع الأصوات ذاته شخصية

فريدة ويمكن تعرفها. ففي المشهد الثاني من مسرحية «عطيل»، وعند ظهور عطيل الأول على خشبة المسرح، تستقر إيقاعاته في أعماق بنية الشعر عن طريق سلسلة من أنصاف الجمل ــ «الحال هكذا أفضل... دعه يُفرغ حقده... ليس أنا، يجب أن يلقوْني هم... ما الأخبار؟... ما الأمر؟ ماذا تظن؟».

وبقدر ما يتعلّق الأمر بالأبطال التراجيديين العظام، هناك إيمان متماثل بسلطة الذات الحاكمة. إن نصيبهم من الحياة لا تتحكم فيه النجوم ولا فكرة القدر المجردة، وأما خطة العناية الإلهية فهي الأقل تأثيراً فيهم. وحركتهم لا تقاوم، وحياتهم الداخلية من القوة بحيث تكتسب قوة دافعة مع تقدم الدراما. وهم أقوياء حتى عند سقوطهم.

يجب على العبقرية أن تجد زمنها أيضاً، ولا يمكنها أن تنشط إلا في الجو العام لعصرها. لقد زُعم، مثلاً، أن القرن السادس عشر هو عصر الفرد المغامر والمكافح. ونحن نراه أول ما نراه على خشبة المسرح الإنكليزي في فاوستوس وفي تيمورلنك. وفي الفترة الواقعة بين واجبات ثقافة دينية في القرن السادس عشر، ومطالب «مجتمع» في القرن السابع عشر، كان الفرد يبرز موضوعاً لا يقلّ البحث والتأمل فيه عند مونتين عنه عند مارلو. وها هي ذي أيضاً اللحظة الشكسبيرية.

إن أبطال شكسبير الكبار لهم قوة مبدعهم وحيويّته، وتأهُّلهم للحياة أمر يثير الدهشة. وهم يملكون طاقة ذهنية إضافة إلى طاقة جسدية. حتى ماكبث يحتفظ بتفاؤل غامض. إنهم متْحدون مع قوى الكون. وأما أوغاد شكسبير فهم متشائمون، ينكرون الطاقة البشرية، والتأهل للعظمة الإنسانية. إنهم منهمكون في شؤونهم الذاتية، ومكتئبون، ومعادون للحركة والحيوية. وإن كان يمكن العثور على تعاطفات طبيعة شكسبير، فلا يمكن العثور عليها إلا ههنا. و قد أظهرت الدراسات عن لغته المجازية أيضاً أنه كان شغوفاً

بالحركة بكل صورها، وكأنه لم يستطع أن يلتقط حياة الأشياء المفعمة بالنشاط إلا في ذلك التمايل السريع والتسارع.

وما يتفق مع طبيعة الأشياء ويتعذّر تفاديه هو أن جميع شخصياته تنطوي على جزء من نفسه، وهذا ما يبعث فيها الحياة. إنه مصدر وجودها، وهو يشير إلى ذلك في مسرحياته ذاتها. يصرّح ريتشارد الثالث أن «في صدره ألف قلب ضخم»، وفي «ريتشارد الثاني» يصرّح أوميرل: «إن في صدري ألف روح»، وفي المسرحية ذاتها، يكشف الملك نفسُه أنه «يؤدي في شخص واحد أدوار أشخاص عديدين». وهذا تأكيد غريب ولكنه ملحّ. وكما قال هازلت عن شكسبير: «لم يكن عليه إلا التفكير في أي شيء حتى يغدو هو ذلك الشيء، مع كل الملابسات الخاصة به»[١]. كانت مخيّلته ذات حساسية خارقة تستطيع أن تتلبّس وجود الآخر. وهذه الموهبة أو القدرة تعبّر عن نفسها من خلال موضوع شكسبيري ملحّ آخر. أنا لست أنا، من ذا يستطيع أن يخبرني من أنا؟

وبما أن هناك عنصراً من شكسبير في هذا العدد الضخم من أبطال مسرحياته وبطلاتها، فلابد أن يبقى الغموض أساس أمرهم. ليست الخيارات العقلانية هي التي تحكم تصرفهم، بل منطقهم الذي هو على الدوام منطق الحدس والحلم. وكثيراً ما تتعلق معضلتهم بالدور الذي يجب أن يؤدّوه، والدور الذي يجب أن يتخذوه في العالم. وها هو ذا سرّ بطلاته. فهن ذكيّات، وغامضات، وكثيرات النزوات. وهن أحياناً خفيّات، وأكثر من خياليّات قليلاً. تقول أوفيليا لوالدها عن تصرف هملت: «لا أدري، يا أبتاه، كيف ينبغي لي أن أفكر». إن شخصياته تشارك صانعها، لذلك ما تزال شخصيات شكسبير تبدو «حديثة»، بما أنها قائمة على التنوع وعدم التحدد. ويقال أحياناً إنه خلق الوعي الفردي على خشبة المسرح، ولكن الأصح أن نقول آخذين التلميح من

مونتين: إنه نقل إلينا فكرة الوعي غير الثابت وغير المستقر، ويكاد يكون مؤكداً أن هذا لم يكن خطة مدبرة من جهته، بل هو بالأحرى تعبير عن عبقريته.

ويعكس هذا وعيَ ممثلٍ أيضاً. فكما يفصح البطل في رواية سارتر «الأيدي القذرة»: «تظن أني يائس، لا أبداً. أنا أمثّل كوميديا اليأس». ولقد قيل إن لغة معرفة الذات في مسرحيات شكسبير هي لغة التمثيل. كان تشخيص الآخرين هو أكثر ما يجعله يصبح هو ذاته، أو،بعبارة أخرى، كان شكسبير يفهم نفسه من خلال التحول إلى آخر. وكثيراً ما يلجأ إلى استعارات المسرح، وإحدى عباراته الأثيرة هي «أداء الدور». إن العشاق في مسرحياته يتعلمون الأداء والارتجال أمام بعضهم بعضاً. وأكثر شخصياته إثارة للاهتمام هم في أعماقهم ممثلون. ومثل هذا التأكيد لم يواظب عليه كاتب مسرحي في عصره، كما أن هذا الاهتمام لم يكن مديناً به إلى واقعه كممثل، بل أصبح ممثلاً لأنه كان عنده ذلك الاهتمام. وإذا استثنينا مسرحيات موليير، فإن مسرحياته هي أكثر المسرحيات ملاءمة للمسرح في تاريخ الدراما العالمية.

هناك مقطع صريح ومباشر في «حلم منتصف ليلة صيف» حول طبيعة الخيال يلقيه ثيسيوس:

إن قلم الشاعر

يحوّل الأشياء المجهولة إلى هيئات

يعطي للعدم المتوَّهم

اسماً، ومقاماً محليّاً

ولكن كلمة «هيئة» في مفردات الدراما الإليزابيثية كانت تطلق على زي الممثل، وكلمة «مقام» على مكانه على خشبة المسرح، وكلمة «اسم» على الرَقّ المعلق على صدره للكشف عن هويته.

عندما يشير هملت إلى «الأرض، هذا الهيكل الرائع»، وإلى هذا «الجبل القاحل الداخل في البحر» و«هذا السقف المزيّن بالنار الذهبية»، كان جمهوره يعرف أنه يشير بالدور إلى جدران المسرح، وخشبة المسرح العارية، وسقف العليّة المرصع بالنجوم فوق رأسه. كان المسرح باعثاً على الكلام، فشكسبير مشبع بلغة المسرح. من كان يعتقد أن كلمة «ظل» في كل كلامه على «الظلال» هي المصطلح الفني للممثل؟ وهكذا فإن روبن جودفيلو، عندما يصرح في نهاية «حلم منتصف ليلة صيف»: «لئن أسأنا، نحن الظلال»، فهو يتحدث باسم الممثلين. وحين يصرّح الممثل المؤدي دور بكنغهام في «هذا كله صحيح» أنه «ظل بكنغهام المسكين»، فإنه يشير إشارة مسرحية صريحة. ويضفي الارتباط رنيناً على ملاحظة ماكبث: «ليست الحياة إلا ظلاً سائراً، ممثلاً مسكيناً». وفي مسرحية «ريتشارد الثاني»، وهي أنسب أعماله للمسرح، يوجد تفاعل متواصل بين الظل الذي هو انعكاس لما هو واقعي، والظل الذي هو اللامادة، أو اللاواقع ذاته. هناك ظلال في كل مسرحيات شكسبير، وهناك أيضاً حقيقة غريبة تتعلق بالظلال التي كان يفهمها تماماً، وهي أنها تضفي العمق والبهجة على أي منظر، وإن كانت غير مادية.

يرى شكسبير شخصياته كممثل لا كشاعر. ويمكن أن نلاحظ، مثلاً، كيف تتورد وجوه كثيرة من شخصياته، وذلك بسبب التمثيل. قال ديكنز إن شكسبير لم يكن عليه إلا أن يتصوّر شخصيةً حتى تمثُل تلك الشخصية أمامه. وكان لشكسبير القدرة ذاتها على التجاوز، والنقطة المركزية هي أنه لا يرى الشخصية أمامه فقط، بل الممثل الذي يؤدي دورها أيضاً. ولذلك كان الأوثق تمكناً من حرفة المسرح من جميع الكتاب المعاصرين له. كان ذلك فطرة. كان يرى الإيماءات، ويرى مجموعات الممثلين تتحرك على خشبة المسرح. وهناك مشاهد تهيمن عليها إيماءة واحدة، أو سلسلة من الإيماءات المتوازية

من مثل الركوع أو الجلوس على الأرض كعلامة على الإذلال. وثمة ميزة وهي أن مشهداً قليل الشخصيات يستبق مشهداً كثير الشخصيات، وذلك من أجل المقابلة، أو إتاحة الفرصة لكي يجتمع عدد أكبر من الممثلين. كما أنه أعطى ٩٥ بالمئة من كلمات الأدوار للممثلين الرئيسيين الأربعة عشر في الفرقة، وكان هذا مسألة أولوية إلى حد ما، ولكنه كان أيضاً اقتصاداً دقيق التخطيط لمديرٍ عمليّ. فلقد أتاح ذلك للتدريبات أن تمضي قدماً من غير حضور الممثلين المستأجَرين.

إن إرشاداً مسرحياً واحداً في «تيمون الأثيني» يتضمن كل ما تتسم به رؤيا شكسبير. «يجيء خلفهم أبيمانتوس مستاء كالعادة.» ويوجد في «أنطوني وكليوبترا» هذا الإرشاد: «يدخل غارد محدثاً حفيفاً». إن شكسبير يسمع الممثّلين ويراهم أيضاً. ففي مثل هذا العمل،يكون التمثيل بلاغة، كما كتب هو نفسه. ولابد أنه تصورَّ الملابس أيضاً، نظراً إلى أنها تصنع الرجل (أو المرأة) في الدراما الإليزابيثية. وهناك مشاهد كان يطلب استخدام الأقنعة فيها، أو ارتداء ثياب كلها سوداء. كانت اللغة المجازية البصرية للمسرحية ذات أهمية قصوى. لذلك كان يدرك مرور الوقت وضوء النهار عبر المسرح المكشوف، فكتب مشاهد ظليلة للساعة التي تبدأ فيها الظلال بالتعمق عبر لندن نفسها. ففي آخر مشهد في «روميو وجولييت»، يدخل روميو وخادمه و«معهما مشعل»، وفي آخر فصول «عطيل»، يدخل المغربي و«معه مصباح». وعلى هذا فإن لكل مشهد أو حادثة شكل ووتيرة مع التركيز الطاغي على استمرارية الحدث وتماسكه. لذلك يوصف في طبعة Folio بأنه «شاعر المشاهد الذائع الصيت»، ولذلك اعتقد تولستوي أن موهبة شكسبير الرئيسية تكمن في «التطوير البارع للمشاهد»[٢].

لقد أصبح واضحاً أنه رأى بعين الخيال كيمب أو بيربج، و كاولي أو سنكلر، في الأدوار التي خصّهم بها. كان لمعظم الممثلين صفاتهم المميّزة

التي وجّه فنه إليهم. لقد سمع أصواتهم، وعرف مقدَّماً حضورهم الفردي على خشبة المسرح. لِمَ تقول جيترود إن هملت «سمين ومنقطع النفس» وهو يبارز ليرتس، لو لم يكن بيربج نفسه ميّالاً إلى التعرق في مشهد المبارزة؟ ليس هناك من دليل على سمنة هملت. كان لتطور بيربج كممثل تأثيرٌ مباشر في العمق والتعقيد المتناميين لأبطال شكسبير التراجيديين. فهم يهرمون بالتدريج مع بيربج. وكتب شكسبير أدواراً متزايدة التحدي لكيمب أيضاً، وارتقى به إلى الإنجاز الرفيع لدور بوتوم في «حلم منتصف ليلة صيف»، حيث تصطبغ عبقرية التهريج عنده بالغنائية والغموض.

ومن الممكن أن تكتسب الشخصية على نحو ما صفات زائدة إذا أدى دورها ممثّل معيّن. فلقد قال تشارلز غيلدن في ١٦٩٤، مثلاً، أنه «تأكد من مصادر موثوقة أن الشخص الذي أدى دور إياغو قد اعتبره كثيرون كوميدياً، وهذا ما دفع شكسبير إلى إضافة عدة كلمات وعبارات إلى دوره ربما كانت غير منسجمة مع الشخصية»[٣]. لذلك اعتُبرت «عطيل» أحياناً،وربما عن غير قصد، شكلاً من أشكال الكوميديا الإيطالية المرتجلة.

لقد أوضح بعض مؤرخي المسرح تطوّر فنه من خلال علاقته بمختلف الممثلين ومختلف الأماكن. وأكد بعضهم، مثلاً، أنه كتب المسرحيات الكوميدية «البهيجة» في مرحلته المبكرة للممثل كيمب، وألّف المسرحيات الكوميدية «العذبة المريرة» في منتصف العمر لخليفة كيمب. والميزةُ الأكيدة لهذه المناقشة هي أن إثباتها غير ممكن. ومع ذلك فإن لها فضل التأكيد على الرابطة الوثيقة بين المسرحية والممثلين. فلا شك في أن شكسبير كان يتبنّى أحياناً اقتراحات من زملائه الممثلين حول أمور تتعلق بطريقة العرض وحتى بالكلام.

والواضح بما يكفي هو أن شكسبير كان يولي الازدواج كثيراً من التفكير، وذلك حين كان أحد الممثلين يؤدي أكثر من دور. كان عليه أن يتأكد من أن

الشخصيات ذاتها لم تكن على خشبة المسرح في الوقت ذاته، والقيام بذلك مع واحد وعشرين ممثلاً يؤدّون نحو ستين دوراً مختلفاً لهو عمل فذ من أعمال الذاكرة المسرحية. ولكنه استطاع أن يخلق بالازدواج تأثيرات عجيبة. وهكذا فإن ازدواج كورديليا والمهرج في «الملك لير» يسمح بأن تحدث مفارقات عميقة لا تطالها الكلمات. يختفي المهرج اختفاء غامضاً عندما تعاود الظهور في الحبكة ابنة لير الطيبة المخلصة. وكان يضع أدواراً لنفسه أيضاً، كما لاحظنا سابقاً، ففي كل مسرحية هناك شخصية كان يلتزم أداء دورها. وقد لا تكون الشخصية تشبهه أبداً، غير أنها الشخصية التي رغب شكسبير في أداء دورها.

إن طواعيته للممثّلين جليّة في مكان آخر. لقد لاحظت أجيال من الممثلين أن أبياته ما إن تُذكر حتى تبقى في الذاكرة، فهي «عَلُوق»، إذا استخدمنا كلمة الممثل العظيم في القرن التاسع عشر، إدموند كين. وبالطبع فإن هذا كان عظيم الفائدة للممثلين الأوائل الذين ربما كان عليهم أن يعيدوا عدة مسرحيات في مناسبات مختلفة خلال «موسم» مسرحي واحد. إن كلمات شكسبير متناغمة أيضاً مع حركة الصوت البشري وكأنما استطاع أن يسمع ما كان يكتب. فالنبر طبيعي فيها ولا يشبه أبداً صلابة كيد أو مارلو. إضافة إلى ذلك، أشار ممثلون إلى حقيقة وهي أن الحوار ذاته يتضمّن ما يُشعر الممثّل بالتحرك أو الأداء. كان شكسبير قادراً أيضاً على استغلال الإمكانات الدرامية للصمت في كثير من مسرحياته. واستخدم صيحاتٍ من خارج المسرح، أو أصواتاً للإيحاء بالتحولات في الحبكة من مثل طرق البوابة في «ماكبث»، أو صياح الجمهور في «يوليوس قيصر». لم يوجد قط كاتب أكثر منه حرفيّة وبراعة في جميع أساليب المسرح ووسائله.

وكان كممثّل على صلة حميمة بالجمهور. كان هدفه إمتاع مشاهديه، وكل حادثة في المسرحية مصممة لاجتذاب انتباههم. وهناك مقاطع من الحوار

من الواضح أن القصد منها إبلاغ المشاهدين غير قادرين على الرؤية جيداً عما يجري على خشبة المسرح. فحين يصرخ ماكبث: «لِمَ يغرق ذلك المرجل؟» فهو إنما يُعلِم المشاهدين أن الوعاء الآن ينزل في الباب المسحور. لقد كتب بن جونسون مسرحياته أساساً لكي تُقرأ، وكتب شكسبير مسرحياته للأداء.

وإذا كان في ذلك شيء من التواضع، فهو فضيلة تعلّمها في وقت مبكر. فرغم كل شيء، كان مرغماً على التمثيل في مسرحيات رديئة ألّفها معاصروه. كان على أعظم كاتب مسرحي في ذلك العصر أن يخضع نفسه لكلمات كتّاب أقل منه أهمية بكثير، ويبعث فيها الحياة. ففي موسم واحد انتقل من التمثيل في «الملك لير» إلى التمثيل في مسرحية برنابي بارنز «ميثاق الشيطان»، وفي موسم آخر من «ترويض شرسة» إلى «كوميديا الجندي الجوّال». ولعل حياة التكتم والانقباض التي عاشها شكسبير هي أشد ما كابده من نكران الذات، وقد تفسّر لنا تعبيره بين الحين والحين عن تذمره من حرفته المختارة.

إن الطلاقة، أو التدفق هو صورة تفكيره أيضاً. فالأزواج تسرّه، وكذلك الازدواج والأضداد. وهو لا يستطيع أن يتصور فكرة أو عاطفة من غير أن يعكسها. ولعل سورن كيركيغارد، الفيلسوف الدانماركي الذي كان خارق الإحساس بالأسلوب والنغمة، قد عبّر خير تعبير عندما صرّح أن «فن كتابة الحوار الذي يعبّر عن عاطفة تعبيراً مكتمل النغمة، ومكتمل الكثافة الخيالية، ومع ذلك يمكنك أن تلتقط رنين نقيضها ــ هذا فن لم يمارسه شاعر إلا الشاعر المتفرد شكسبير»(٤). لقد استحوذ عليه التغير والتقابل وكأنما حياة العالم لا يمكن التعبير عنها إلا بالحركة الطليقة للتعارضات. يواصل المهرج هزله، حين يلج روميو قبر جولييت، وحين يقف هملت إلى جانب قبر أوفيليا. وفي التغيرات السريعة التي تحدث على خشبة المسرح نرى أن انعقاد المجالس الموقرة يعقبها احتفالات صاخبة في حانة، ونرى الملك والمهرج

تجمعهما صحبة صامتة في العاصفة. ولقد تذمر تولستوي من هذه المشاهد في «الملك لير»، واعتبرها فارغة من المعنى والعزاء، أما بالنسبة إلى شكسبير، فلا معنى فيها سوى هذين الشخصين العاريين على خشبة المسرح. إن وجود الملك غير ممكن من دون المهرج مثلما وجود المهرج غير ممكن من دون الملك. هي ذي روح التعارض، وروح التقابل مؤداةً على المسرح. لا يوجد أخلاقية أبداً في أسمى مستويات فن شكسبير. لا يوجد إلا الإرادة الإنسانية المحلّقة بانسجام مع المخيلة.

إن طبيعة عبقريته المتحررة من العاطفة، وكثافة فنه التي تكاد تكون غير شخصية، أقنعتا كثيراً من نقاد القرن الثامن عشر بأنه متماثل مع الطبيعة، فهو غير مبالٍ بحياة مخلوقاته. وليس هناك من سبب للاعتقاد أن موت ديدمونا، مثلاً، قد أزعجه أو أقلقه كثيراً ــ انفعل كثيراً بالطبع، لأنه كان مستغرقاً في قوة تعبيريته وشدة دفعها، ولكن مشاعره العميقة لم تتحرك. ربما لاحظ أحدهم أنه كان بادي الابتهاج في ذلك اليوم.

* * *

الفصل السادس والأربعون

تنافر يستعذبه السمع ذلك الرعد الجميل

ومن خلال التغيّر والتعارض أيضاً يمكن أن تُفهم المسرحيات على أفضل وجه. ويبدو مؤكداً أنها تستدعي فكرتين متضاربتين عن معناها، لذلك يمكن، على سبيل المثال، أن تمثَّل «هنري الخامس» باعتبارها ملحمة بطولية أو باعتبارها مسرحية فظة طنانة اللغة. إن فن شكسبير قابل للتفسيرين كليهما على السواء. فطبيعة هملت هي موضع نقاش إلى الأبد، ونهاية «الملك لير» لا نهاية للجدل حولها، وغاية «ترويلوس وكريسيدا» هي الآن ضائعة في ضباب التعليقات النقدية المتضاربة. ففي تلك المسرحية يسنّ شكسبير دستوراً للقيمة من خلال كلام يوليسيس، غير أن جميع شخصيات المسرحية تنقضه بعد ذلك أو تتجاهله.

لقد ترعرع شكسبير مع إحساس عميق بالغموض والالتباس، وهذا مبدأ من مبادئ معرفة حياته وفنه. وفي المسرحيات ذاتها تنعكس الموضوعات والأوضاع باستمرار في الحبكات والحبكات الفرعية بحيث أن القارئ أو المشاهد تقدَّم له سلسلة من التنوعيات عن الموضوع ذاته من غير أن يتم إبراز أي منها. إن شكسبير يبدأ عادة بقصتين أو ثلاث قصص معاً، وتتشارك كلها في المسار ذاته. فالميثاق بين هملت ووالده، مثلاً، يتكرر في العلاقات بين ليرتس و بولونيوس، وفي الصلة بين فورتنبراس ووالده. ويبدو مقصوداً

أن تتوازى بعض الشخصيات أو أن يحاكي بعضها بعضاً على سبيل السخرية، وتكون واحدة منها ذات منزلة رفيعة، وأخرى ذات منزلة وضيعة، ونحن لا نرى كل اثنتين منها إلا معاً وفي مشهد واحد.

يستخدم شكسبير مهارات حرفة التمثيل الإليزابيثية كلها، بما فيها العرض المتزامن، وذلك لكي يظهر أن عالم الدراما مختلط وملتبس. وتبدو بعض المسرحيات مؤلفة بالكامل من التوازيات والتقابلات والتكرارات. إن شخصيات شكسبير كلها لها طبائع مختلطة. ورغم انسجام نهاياته المطرد بغية إحداث أفضل تأثير في ظاهر الأمر، فليس هناك في الواقع إلا قليل جداً من المسرحيات التي تتحلّ فيها عقدة الأحداث. إن المشاهد الأخيرة تُقدَّم ملتبسة عمداً، وذلك باستبعاد شخصية واحدة على العموم من صورة التصالح السعيدة. لذلك وافق بعض النقاد مع تولستوي على أن شكسبير «ليس عنده ما يقوله» بالفعل. لقد اقتصر على تقديم الأحداث والبلاغة على خشبة المسرح من أجل العرض والترفيه، ومع ذلك فإن أجيالاً من القراء قد تأثروا بما في أعماله من عمق واضح. وما من كاتب مسرحي إنكليزي عظيم قد بقي فنه في جوهر الأمر غامضاً هذا الغموض، ولذلك حافظ شكسبير على قوة تأثيره.

إن مادة شكسبير دائمة التغير، غير أن العلاقات أو الترابطات تزداد غموضاً. فالخدم المضحكون في المسرحيات الأولى يتحوّلون إلى إياغو أو مالفوليو، والمغفّل في الكوميديات المبكرة يصير إلى مهرج الملك في «الملك لير» أو إلى حفار القبور في «هملت»، والغيرة الجنسيّة داخل «زوجات ويندسور المرحات» تغدو قاتلة في «عطيل»، وفوضى فولستاف الجذلة تصبح زنخة ولاذعة عند ثيرسيتيز أو تيمون. كانت مخيلته تنجذب إلى النماذج ذاتها مرة بعد أخرى. ويتضح فيها جميعاً القوة المندفعة ذاتها، ونشوة الإلهام المبدعة ذاتها. ويمكنك في أغلب الاحوال أن تحدث نفسك أو أن تلمّح إلى أن

شكسبير كان يفكّر في المسرحية التالية حتى قبل أن يكمل المسرحية التي بين يديه. ففي «ماكبث»، مثلاً، هناك إشارة واضحة إلى «أنطوني وكليوبترا». وفي «هنري الخامس» لغة تؤذن بلغة «يوليوس قيصر». إن المسرحيات كلها متجانسة، ومن الأفضل أن نراها في علاقاتها المتبادلة.

تبدأ أكثر المسرحيات من وسط شيء ما، وكأن حديثاً كان يجري، وانضمّ إليه الجمهور تواً. وإن جزءاً من طلاقة شكسبير هو أنه يخلق عالماً غير منقطع عن حركته السابقة. وفن العرض الإليزابيثي هو فن الدخول، بما أن المسرحية لا يوجد فيها تقسيم شكلي للفصول، وعند شكسبير يدخل الممثّلون من عالم مستمر مفعم بالحياة إلى مكان آخر مسحور. ويتمّ تصوّر حركة الحدث كسلسلة من الأحداث الصغيرة المكثّفة، ولكن تقدّم شكسبير، وإحساسه بالتنوّع والتغيّر، من الطلاقة بحيث أن هذه الحركة للحدث تتواصل من غير عائق أو تردد. إنها تيار متتابع يحاكي جريان الحياة وحيويتها.

لقد أصبح جليّاً أن شكسبير كان كاتباً مسرحياً مبدعاً، كما كان رجل مَسرحٍ عملياً بارعاً ــ أو بالأحرى كان كاتباً مسرحياً مبدعاً لأنه كان رجلَ مسرحٍ عملياً. كان ممثّلاً، وكاتباً، وشريكاً في الأرباح، وفي ملكية المسرح ذاته. ويبدو أنه قد ضمن مشاركة جميع الممثّلين في مسرحياته. ومن الممكن أنه أبقى النفقات الزائدة عند حدها الأدنى. ومن هنا الغياب البارز لــ «المؤثّرات الخاصة» الباهظة الكلفة في مسرحياته. ولكن مثل هذه المؤثّرات تلهي الجمهور عن الحبكة القائمة على صراع إنساني. إن حسنة وضعه العظيمة هي أنه كان قادراً على الكتابة كما يشاء إلى حد بعيد، فهو لم يكن كاتباً مستأجَراً مرغماً على تقبل ضغوط اللحظة وأشيائها الدارجة. ومنذ أن تأكدت شعبيته ونجاحه في أيامه المبكرة مع فرقة اللورد شامبرلن، كان قادراً على أن يضرب في أي اتجاه يشاء. وهذا يفسّر جزئياً جرأة مسرحياته وتنوعها. فإن

شاء أن يكتب مسرحية يكون فيها البطل التراجيدي مغربياً، أو مسرحية تقع أحداثها في جزيرة مسحورة، يجد باقي الفرقة مستعدة للثقة بالرأي الذي ارتآه. كان زملاؤه راضين مادام يقدم مسرحيتين أو ثلاثاً كل سنة.

وإذاً فإن حياته الاجتماعية والمالية والإبداعية كانت كلها منخرطة في المسرح. لم يكن لأحد في عصره هذه السلسلة من العلاقات التي جعلته مسرحياً فريداً. كان هناك كتاب آخرون، مثلاً، لم يهتموا بأن تمثّل أعمالهم. فلقد صرح جورج شابمان باستعلاء أنه «لا يشاهد ما يؤلف من مسرحيات»(١). أما شكسبير فقد كان حاضراً في كل جزء من حياة مسرحياته، من الكلمات الأولى المكتوبة في نشوة الإلهام إلى الكلمات الأخيرة التي يصقلها التدريب، وحين كانت تمثَّل كان يعرف كل آهة أو صيحة تنتزعها من الجمهور.

وكان عليه أن يؤدّي مهمّات أخرى. فهو الذي كان يقرأ المسرحيات المقدَّمة من كتاب آخرين للتصديق عليها، وكانت مهمّته بلا شك أن ينقّح وأن يعدّ على العموم مخطوطات للأداء. كان يُطلب منه أن يعيد كتابة مقاطع عويصة، أو أن يُدخل خطبة في لحظة مناسبة. وكان يجهّز مقدمات أو خواتيم من أجل إحياء المسرحيات القديمة، ويعيد كتابة مقاطع مثيرة للنزاع بغية تحاشي رقابة مدير الاحتفالات. كان عاملاً رشيقاً. ويجب أن نتذكر دائماً أن أكثر المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة قد اختفت. وفي مئات المسرحيات التي فُقدت، هناك بالتأكيد لمسات عديدة وضعها شكسبير بالذات.

ولعل دوره في الفرقة يساعدنا على تفسير عدم اهتمامه المحتمل بأن ينشر أعماله في أثناء حياته. كانت زمالة الممثلين من القوة بحيث أن المسرحيات ذاتها ربما اعتُبرت بمعنى ما ملكاً عاماً، وجهداً مشتركاً، ولذلك يجب أن تبقى داخل الجماعة. وربما كان من غير المناسب، ومخالفاً لروح الزمالة بالنسبة إليه أن يسعى إلى نشر تلك الأعمال باسمه. ومن الوثائق

الباقية من ذلك العصر عقدٌ يُشترط فيه على المؤلف ألا يطبع أي «مسرحية عملها أو سوف يعملها أو يؤلفها من غير إذن من الفرقة المذكورة أو أكثر أفرادها»(٢). ومن غير المرجح أن يكون اتفاق شكسبير قد أخذ صورة العقد، غير أنه كان يشعر بأن العهد بينه وبين الفرقة يملي عليه أن يعطيها العمل. وفضيلة هذا التفاهم غير الرسمي هي أن الفرقة قد حافظت على مسرحياته، وإذا أمكننا استثناء أعمال جونسون، فإن أعمال أي كاتب مسرحي آخر لم يتمّ المحافظة عليها بهذا الشكل.

والفرق بين شكسبير وجونسون يكسبنا شيئاً من المعرفة على كل حال. كان جونسون يرغب في أن يقدّم نفسه كمؤلّف، كفرد خارج حدود أي فرقة أو زمالة، أما شكسبير، وهو من جيل أقدم، فقد كان أكثر ارتياحاً إلى مغامرة التعاون النقابية في فرقة اللورد شامبرلن، حيث يكون الكاتب فرداً من جماعة. كان وضعه أقرب إلى وضع صاحب الحرفة منه إلى وضع «الفنان» بأي معنى حديث.ولم يحمل زملاءه في الحرفة على نشر مسرحياته رسمياً بعد وفاته إلا الولاء للجماعة.

* * *

الفصل السابع والأربعون

أدرك ما في كلماتك من نشوة إلهام

نستدلّ من نص «السير توماس مور» أن شكسبير كان يكتب كتابة سريعة وكثيفة للغاية، ويبدو أنه كان قادراً على استدعاء الطاقة والإلهام متى شاء، وأن الكلمات والإيقاعات كانت تنبثق من غور بعيد في كيانه. لقد ترك بعض الأبيات غير منتهية في غمرة إبداعه المتسم بالسرعة والقلق. يوصف بطل «تيمون الأثيني» بأنه يطلب مواهب «كثيرة جداً»، ومن الواضح أن شكسبير قد قصد أن يضيف شخصية تامة في مرحلة لاحقة، ولكنه كان مضطراً إلى مواصلة العمل. قلما كان يستخدم علامات الترقيم، وبدلاً من ذلك كان يفضّل الاعتماد على تدفق الإبداع واندفاعه. ويبدو أنه ترك في بعض الحالات فراغاً بين الكلمات، حيث أمكن إدخال علامات الترقيم بعد انقضاء نوبة الخلق. لم يكن يحدد الفصول والمشاهد. وما انطبع في ذهن لودفيج فتجنشتاين هو أن شعر شكسبير كان «ينجزه على عجل شخصٌ يجيز لنفسه أي شيء، إذا صحت العبارة»[١]. ولاحظ صموئيل جونسون أن نهايات مسرحياته كانت تكتب أحياناً في سرعة مفرطة وكأن ضرورات اللحظة الملحة كانت ترغمه على السرعة.

ويبدو مرجحاً أنه كان يكتب على أوراق محلولة، ولعله كان يشرع في مشاهد منفصلة حسبما يأخذه ميله. وربما أنهى الأحداث الأولى والأحداث الأخيرة، مثلاً، قبل أن يتوفر على المشاهد الوسيطة. يروي بن جونسون في

دفتر ملاحظاته عن كاتب معاصر ما يمكن أن يكون له صلة بذلك. كان هذا الكاتب عندما «يبدأ الكتابة يصل الليل بالنهار، ويكره نفسه على العمل من غير أن يطلق عنها إسارها، وغير مبالٍ بها إلى أن تصاب بالوهن»[٢]. وإذا كان هذا وصفاً لشكسبير، فمن المستغرب أن لا يسمّيه جونسون.

هناك بالطبع وصف أدق لممارسته نقله إلينا معاصروه. ففي مقدمة طبعة Folio الأولى، استنتج جون هيمنجز وهنري كوندل أن «عقله ويده كانا يعملان معاً، وما كان يفكر فيه كان يلفظه بكل سهولة، وقلما عثرنا على شطب في أوراقه». ربما لا يكون هذا صحيحاً بالجملة، غير أن هيمنجز و كوندل كان معنيين بالتركيز على يسر إبداعه غير العادي. كان اليسر أو «السهولة» أيضاً جزءاً من النتيجة العجيبة: وهي انسياب الشعر من كل شخصيته انسياباً تلقائياً لا تكلّف فيه.

وكان بن جونسون أقل ثقة بطلاقة شكسبير. كتب في *Timber*، أو «اكتشافات عن الإنسان والمادة»:

> أذكر أن الممثّلين كثيراً ما أشاروا إلى أن مأثرة شكسبير هي أنه ما محاولا شطب بيتاً مما كتب (مهما خطّ بالقلم). وكان جوابي هو ليته شطب ألف بيت. وكانوا يظنّون ذلك كلاماً حاقداً. ولولا جهل الأجيال القادمة بذلك لما أخبرتهم به. لقد اختاروا إطراء صديقهم بذلك، وهو في ذلك قد خطئ خطأً عظيماً.

ثم إنه ينتهي إلى القول: «كان يتدفق ذلك التدفق السهل، وكان ينبغي له أحياناً أن يتوقف، فالخطأ في الإسهاب، كما قال أوغسطس عن هاتيريوس. كانت قواه العقلية بين يديه، فليت التحكم فيها كان كذلك». ولعل شكسبير لم يكن أكثر معاصريه إنتاجاً ــ كتب توماس هيوود على ما يبدو ٢٢٠ مسرحية كلياً أو جزئياً ــ ولكن من الواضح بما يكفي أنه عُرف بالتأليف السريع الملهم.

وهكذا يمكن أن نراه وهو يعمل جالساً إلى طاولته على كرسيّ. وإن كان عنده غرفة مكتبة، فقد كانت غرفة جهّزها هو في مجموعة المساكن التي استأجرها في لندن. وذهب بعضهم أحياناً إلى أنه عاد إلى منزله في ستراتفورد لكي يؤلف في جو لا ضجة فيه ولا تشويش، ولكن ذلك يبدو مستبعداً جداً. لقد كتب حيث كان، قريباً من المسرح وقريباً من الممثلين. ومن المرجح على أي حال أنه أُرغم على الكتابة في الليل نتيجة أشغاله المتنوعة في المسرح، وهناك إشارات عديدة في مسرحياته إلى «المصابيح الناضبة الزيت»، وإلى الشموع، و «السراج الداخن» الذي زُوِّد بـــ «الشحم النتن الرائحة» («سيمبلين»). ولابد أنه امتلك «منضدة ذات أدراج» إضافة إلى علبة أقلام، ومبراة، ودواة. ومن المحتمل أنه كان يملك خزانة كتب، ومسند كتب لقراءة كتب المقتطفات وكتب التاريخ الضخمة التي كان يجمع منها مادته. وربما كان يدوّن ملاحظات في ما كان يُعرف بـــ «دفاتر الطاولة» أو «دفاتر الملاحظات» المجلَّدة. يقول هملت: «هاتوا طاولتي، وضعوها هنا». ربما كان يدوّن على عجل ملاحظات أو مقاطع كانت تخطر له خلال النهار، ولقد وجد كتاب آخرون أن السير عبر شوارع مزدحمة يمكن أن يدعم الإلهام دعماً مادياً.

حين كان يجلس إلى منضدته كان يكتب بأقلام مبريّة على ورق سميك وخشن، وكان يستخدم ريش الإوز الصلب الموثوق به. كان يكتب نحو خمسين سطراً على كل وجه من وجهيْ الورقة المطويّة ذات القطع الكبير ــ كان الورق غالياً ــ وفي الهوامش الباقية بادئات الكلام، والإرشادات المسرحية العاجلة. وكثيراً ما كان يحذف اسم المتكلم، في اندفاعه المستمر، ولا يضيفه إلا في مرحلة متأخرة.

إن الزمن في مسرحياته وسطٌ مرنٌ ورحب. كان يقصّره أو يطوّله متى شاء لكي يتناسب مع مقياس حبكاته. كان وسط المسرحية يغمر شكسبير

بحيث يخلق فيه زمنه الخاص الذي لا يتوافق فيه «زمن المسرح» و «زمن الواقع» إلا بين الحين والآخر. ففي «يوليوس قيصر» يمرّ شهر في ليلة واحدة تلتهب فيها المشاعر، وذلك بين ليلة عيد الخصب في ١٥ شباط، وعشية الخامس عشر من آذار. وهذا ليس زمن نيوتن، بل زمن العصور الوسطى وقد صاغه معنى مقدس. وفي «عطيل» و «روميو وجولييت» يوجد ما بات يُعرف بـــ «الزمن المزدوج» الذي يسرع فيه الحدث، ويبطئ تطور الشعور، ونجاح هذه الحيلة الفنية جليّ في أن جمهوراً لم ينتبه إليها على ما يبدو.

وكما رأينا سابقاً، كان شكسبير على العموم يتعجل في إنهاء المسرحية. ولكن هذا التركيز على طلاقته وسهولة الكتابة عليه لابد أن تُلطِّفها تردداته وتنقيحاته. ففي كثير من الأحوال يبدو أنه يتوقف في منتصف المقطع الشعري، وكأنما القلم ثبت فوق الورق استعداداً لشطب كلمة أو إبدالها بأحسن منها. وهناك أوقات يتيه مع خطبة أو مقطع من الشعر، لذلك يرجع إلى البداية، ويعيد ما ابتدأ به كله. إنها مسألة استدعاء الدافع الصحيح وحالة الإلهام الصحيحة. وفي المسرحيات المبكرة دليل على «الحشو» أحياناً، حين تنفد الطاقة أو الإلهام، غير أن هذه المقاطع الطويلة المملّة لا ترِد في المسرحيات الناضجة إلا قليلاً. كان في الغالب يعمل وهو في حالة انفعال شديد. وهناك لحظات لا يدري فيها أيكتب شعراً أم نثراً. ففي الجزء الثاني من «هنري الرابع»، مثلاً، يلقي فولستاف بعض الأبيات التي يمكن طباعتها إما شعراً وإما نثراً. وفي «تيمون الأثيني» نجد أن بعض النثر الأصيل مقفّى في واقع الأمر. إن عباراته حافلة بالإيقاعات الطبيعية للبحر الخماسي التفاعيل، ولعل الفارق بين الشعر والنثر قد بدا له غير مهم. ويُجري أحياناً أبيات الشعر على نسق واحد بغية الاقتصاد في الحيّز، ويضمّ أبيات الأغاني بعضها إلى بعض للسبب ذاته. وفي نص «السير توماس مور» يكثّف ثلاثة أبيات ونصف البيت من الشعر في سطرين من النثر، وما ذلك إلا

ليتمكن من إنهاء خطبة في آخر الصفحة. وتتلاشى الفروق الشكلية بين الشعر والنثر مرة أخرى عندما يُكرَه على تدوينهما معاً. وهذه الظاهرة كان من الممكن أن تعلل في الحقيقة بأن نصوصه كانت على الدوام مرنة وغير مكتملة، وتنتظر الممثلين حتى يضفوا عليها التشديد والمعنى.

وعن ذلك نجم خلط كثير. فاختلطت الأسماء أحياناً، أو أُعطيت الشخصيات أسماء مختلفة في سياق المسرحية الواحدة. كما أعطيت الشخصيات أوصافاً أو مهناً مختلفة. ففي «كوريولانس» يكون كومينيوس تارة قنصلاً وتارة جنرالاً. وهناك في أكثر الأحوال نهايات غير منجزة، وذلك حين لا يكتمل خط الحبكة الذي بُدئ به. وهناك تضارب في الزمان والمكان. إن مدة تسعة عشر عاماً تتقلص فجأة إلى أربعة عشر عاماً في مشاهد متتالية من «العين بالعين»، مما يوحي أنه لم يكتب بالضرورة مشاهد متتابعة، ولو كان الأمر خلاف ذلك، لتذكر المدة من مشهد إلى مشهد آخر يليه. وفجأة «تنسى» الشخصية المعلومات التي أفشتها تواً، أو تسأل السؤال ذاته في مناسبات متباعدة. يتلقي بروتوس في «يوليوس قيصر» الأنباء الأولى عن موت بورشا، بعد أن كان نقل هو الأنباء ذاتها إلى كاسيوس. كما أنه يجيب إجابات متناقضة عن السؤال ذاته. ولعل شكسبير، في سياق خلقه شخصية بروتوس قد ترك سهواً الفكرة الأولى والثانية على الصفحة. وفي ختام «تيمون الأثيني»، كتب على شاهدة قبر تيمون في السطر الأول: «لا تبحثْ عن اسمي» و يتابع في السطر الثاني: «هنا أرقد، أنا تيمون.» وهذا مثال آخر على محاولة شكسبير كتابة نسختين بقيتا كلتاهما على نحو ما لصاحب المطبعة لكي يترجمها إلى حروف مطبوعة وبالتالي إلى الأجيال القادمة. وعندما يصف هملت الموت في مناجاته الشهيرة في بداية الفصل الثالث:

تلك الأصقاع المجهولة التي

ما آب منه مسافر...

يبدو أنه نسي مشاهدة شبح والده الميت قبل ذلك. ومن المرجح أن مناجاة: «أن تكون أو لا تكون» مقحمة على النص. ربما كانت خطبة ألّفها شكسبير لنسخة قديمة من «هملت»، أو ألّفها كلها لمسرحية أخرى، وربما خطّها عل عجل في دفتر الطاولة من أجل استخدام لاحق غير محدد. لقد أهملها، وكان إهماله لها حسناً جداً، وبالتالي أدخلها في هذه النسخة من «هملت».

إن الإرشادات المسرحية دلالة جيدة على منهجه. فهي توضع أحياناً في غير موضعها، ثم إنه يختصرها أو يحذفها كيفما اتفق، وكأنما التأليف المتطلب عملاً عاجلاً كان يسوق كل شيء أمامه. وعدم كتابة ملاحظات متماسكة أو إرشادات منسقة، إشارة أكيدة إلى أنه كان يعرف أنه سوف ينهمك في التدريبات في وقت لاحق،وعندئذ يتضح كل شيء. إنه ينسى أن «يُخرج من المسرح» بعض الشخصيات، وهذا الحذف كان يستدركه طبعاً في أثناء التدريب. ويخلط أحياناً بادئاتِ كلامِ شخصياتٍ ثانوية بعضها ببعض على نحو ميئوس منه، فيصبح من الصعب أن تعرف من يخاطب من. ففي «الملك جون» يُعرف الملك الفرنسي أحياناً باسم فيليب وأحياناً باسم لويس. ويقدم شكسبير شخصيات لا تتكلم أبداً، ربما أرادها أن تؤدي دوراً، ولكنه نسيها تماماً في غمرة الإبداع المتعجل. من الواضح أن ليوناتو في «جعجعة بلا طحن» له زوجة تدعى إنوجين، ولكنها لا تظهر على خشبة المسرح أبداً، واسمها يعاود الظهور في «سيمبلين». ويضيف الإرشاد المسرحي أحياناً «مع آخرين»، ولا يُظهر أفراد هذه المجموعة المجهولة أنفسهم في أدوار فردية إلا بالتدريج. وتبدو بعض مسرحياته طويلة جداً بالنسبة إلى زمن التمثيل المتعارف عليه، أو العادي. ولقد أُشير إلى أن هذه النسخ من مسرحياته كانت للقراءة، ولكن الأرجح هو أنها أمثلة على تركه الإبداع يتقدم بلا عائق. فهو على أي حال لم يجد ضرورة إلى كبح قلمه، إذ كان يعلم أن الحذف يمكن

القيام به في التدريب. وكما تكشف رسالة في بداية أعمال بيمونت و فليتشر المنشورة في ١٦٧٤، فإن «هذه الكوميديات والتراجيديات كان الممثلون يحذفون منها بموافقة المؤلف بعض المشاهد والمقاطع عند تقديمها على خشبة المسرح، وذلك حسبما ترشدهم المناسبة». ولا داعي للاعتقاد أن شكسبير كان يستجيب استجابة مغايرة.

ويشار أحياناً إلى أن تردداته و تعارضاته هي سمة كل كاتب مسرحي. ولكن ذلك ليس هو الواقع بالضرورة. فليس عند موليير، مثلاً، أشياء مثل هذه أبداً. فهي تسم أكثر ما تسم مخيلة شكسبير الفريدة السيولة، وسلاسة لغته. لم يكن فناناً متحرزاً ولا متأنياً. وكما يعترف الشاعر في «تيمون الأثيني»:

شعْرُنا كالصمغ الذي يتحلّب

من حيث تغذّى، النار في الصوّان

لا تظهر حتى يُقدح، ويستحثّ لهبنُا اللطيف نفسه،

ومثل التيّار يحيد عما يعترض مجراه.

يخلق الشعر نفسه في سياق خلقه، فهو لا يحتاج إلى حافز من الخارج، بل هو يستحث نفسه، ويمضي متدفقاً بقوته الدافعة الخاصة. كان شكسبير على الدوام في حالة من الانتباه المترقب، إذا صحت العبارة، غير دارٍ على وجه الدقة أين كان يمضي. وهذا قد يساعد على توضيح تهجئته الغريبة. ففي نص «السير توماس مور» يوجد خمس تهجئات مختلفة لكلمة Sheriff في خمسة أسطر متتالية، ويتخذ اسم More ثلاثة أشكال مختلفة في السطر الواحد. وكأنما أراد أن يكون معناه غير محدد، ومفتوحاً على أي تفسير وكل تفسير. ها هي ذي طريقته المهنيّة أيضاً، إذ كان يترك ما أمكنه تركه إلى عملية التدريب وتفسير الممثلين. ولكن النتيجة هي بالطبع تقوية ما دُعي «خفاء شكسبير»، وكأن كلماته كانت تخرج من منبع طبيعي مثل الصمغ المتحلب.

ومع ذلك هناك مفارقة ظاهرة ههنا. ففي سياق المراجعة وإعادة الكتابة كثيراً ما كان شكسبير يغيّر أدق التفاصيل تدفعه رغبة عامة في صقل الشعر حتى يصبح أكثر إشراقاً. لعل ذلك كان فطرة، وعملية لا يكاد يلحظها، ولكن المغزى العام للمشهد كان يتغيّر في بعض المرات طبعاً. لقد سبق أن أشرنا إلى أن شكسبير واصل تنقيح مسرحياته طوال حياته. إن طبعة أوكسفورد الجديدة لمسرحياته، على سبيل المثال، تحوي نسختين من «الملك لير» تمّ تأليفهما في وقتين مختلفين. وكل الأدلة تشير إلى أن بعض أكمل مسرحياته من مثل «ترويض الشرسة» و «الملك جون» هي نسخ مكتوبة ثانيةً من نسخ أصلية أقدم. ولقد نُقّحت «عطيل» بغية إطالة دور إميليا، إذ كان ينبغي أن تكون أكثر تعاطفاً تحاشياً لاستياء الجمهور من إعطائها المنديل لإياغو، وأن يكون إياغو المهندس الأوحد للشر في المسرحية. ومن المفترض أن يكون شكسبير قد دوَّن ردة الفعل المتضاربة للمشاهدين الأوائل على دور إميليا، فغيّر النص بحسب ذلك. وهناك حرف للأشياء عن وجهها في مسرحيات كثيرة، وأحد الأمثلة هو التحول في مسرحية «هملت» إلى مصائب الممثلين. وفي «روميو وجولييت»، نجد أن الكلام الذي أوله «عين الصباح الرمادية تبتسم لليل المتجهم» ينتقل من روميو إلى الراهب لورنس في تحوّل مهم للتركيز. ويُلقي بيرون في «خيبة سعي المحبين» روايتين مختلفتين للخطبة نفسها، إحداهما أكثر غنائية من الأخرى، والمفترض أنها أُضيفت لاحقاً في الهامش، أو على ورقة منفصلة، من غير أن ينتبه صاحب المطبعة إلى أن الخطبة الثانية قد أُلغيت.

وهذه ظاهرة شائعة جداً في مسرحيات شكسبير. هناك أبيات مفردة تحتوي على فكرتي شكسبير السليمتين، الأولى والثانية، ففي طبعة quarto الثانية لـــ «روميو وجولييت»، يوجد السطر الغريب غير المقفّى: «غراب نَهِم في ريش حمام، حَمَل ذئبيّ مفترس». يتضح هنا مجرى تفكيره من نهم إلى غراب عبر

حمام، وإذا أزال الناشر كلمة «نهم» برز معنى ما. وجرى تعديل كبير على بنية الخاتمة في «ترويلوس وكريسيدا»، ويمكن التأكيد في الواقع أن عدداً قليلاً من المسرحيات يخلو من الدليل على إعادة الكتابة أو المراجعة البنيوية. وكثيراً ما كان يحذف أبياتاً في وقت متأخر. وفي سلسلتي المسرحيات التاريخية التي تناولتا هنري السادس وهنري الرابع على التوالي، يوجد ما يدلّ على أنه أضاف خطباً تربط المسرحيات بعضها ببعض، وبالتالي تقدّم لنا بنية للأحداث أكثر انتظاماً وتماسكاً. ولقد أضاف مادة إلى مسرحيات لكي تُمثَّل في البلاط، وكان يُرغم أحياناً على إعادة كتابة مادة موجودة. وهكذا تحوّل أولدكاسل في نسخة متأخرة إلى فولستاف. كما أنه كان يغيّر المادة لكي تتلاءم مع تغيّر أدوار الممثلين. وهذا لا يقتضي بالضرورة نفي الانطباع الذي عبّر عنه معاصروه، وهو أنه كان يكتب بسرعة وسهولة، بل يشير ضمناً إلى أن مسرحياته كانت أشكالها مؤقتة أو مرنة. ومن الواضح بما يكفي أنه كان على العموم يراجع في مرحلة معينة ما كتبه سابقاً. وربما كان ذلك عند وضع النسخة الجيدة للمخطوط الأقدم، أو عند تنقيح المسرحية من أجل موسم تمثيل جديد.

وقد يرمز مثال واحد إلى أمثلة عديدة. ففي «هملت»: تقول الملكة الممثلة في النسخة الأولى:

لأن النساء يخفن كثيراً، كما أنهن يحببن كثيراً،

وخوف النساء وحبهن لا يتراجحان،

فهما إما صفر ولا شيء، وإما مفرطان.

ولكنْ هذا كلام مسهب ومربك، لذلك أحكم صياغة هذه الأبيات في نسخة لاحقة:

لأن خوف النساء وحبهن لا يتراجحان

فهما إما معدومان وإما مفرطان.

كان عليه أن يتأكد من أن هذه التغييرات ستلقى استحسان الممثّلين، وكان على هؤلاء بالطبع أن يحفظوا هذه الأبيات الجديدة عن ظهر قلب، وبالطبع كان لابد من التيقن أن تلك التنقيحات ليست متطرفة إلى حد يقتضي معه إعادة تقديمها إلى مدير الاحتفالات للتصديق عليها. وضمن هذه المحدّدات، كانت مسرحياته إذاً غير ثابتة ولا منتهية. كان يعيد صنعها باستمرار، وهذا ما كان ينفر منه الناشرون الذين آثروا نصاً محدداً، ويمكننا أن نفترض أن كل مسرحية كانت مختلفة قليلاً عند كل أداء.

هناك أفكار ومشاريع تخلّى عنها لأنها غير واعدة أو غير عملية. وبالطبع كان يغيّر نظرته إلى الحبكة وتصوير الشخصيات مع تقدمه في العمر. وبالطبع كان يقرأ حول الموضوع مدة من الزمان ربما كانت أسابيع أو حتى أشهراً، وكانت تتضح له الخطوط العامة للحدث. ولا ضرورة للافتراض أنه كان يحتفظ بخلاصات أو خطط مفصلة قبل أن يشرع في التأليف، فالأرجح في الواقع هو أنه يحفظ المسرحية كلها في ذاكرته القادرة على استيعاب الكثير. كانت المسرحية تحوّم في الفضاء، إذا صحّت العبارة، في شكلها الأوليّ. لذلك كان باستطاعته تغيير الاتجاه وهو يكتب، كان باستطاعته أن يغيّر الدافع والشخصية، ويبدع مشاهد جديدة، ويثير مناقشات جديدة. ففي بادئات الكلام أخذت الأسماء المألوفة تفسح المجال للأسماء الشخصية مع تعمق شكسبير وتوسعه في تصوير الشخصيات. ففي «الخير في حسن الختام»، على سبيل المثال،نجد أن «المهرج» يصبح «لافاتش»، و«المشرف على الإقطاعة» يصبح «رينالدو». إن الحياة تعود إلى أمثال هؤلاء أمامه.

كان يفقد الاهتمام بما قدّم من خطط عامة للحبكات. ففي «خيبة سعي المحبين» مثلاً، لا تفضي إلى شيء مطالباتُ الأميرة القديمة بأرض أكويتين. وقضية لورنزو و باسانيو تُركت في «تاجر البندقية» غير محلولة. وفي تلك

المسرحية أيضاً، من الواضح أن شكسبير قد ازداد اهتماماً بشايلوك، وفي الوقت ذاته كان يفقد حماسته بشكل ملحوظ لأنطونيو. يستهل أنطونيو المسرحية بأسلوب آسر الكآبة، ولكنه لا يُطوِّر ذلك كما ينبغي. والسياق العام في «كوريولانس» سرعان ما يعقبه محادثات حميمة، وشخصية هملت يطرأ عليها تحول في الفصلين الأخيرين. وبالطبع يمكن أن نناقش أن هذه القرارات قد اتخذها شكسبير بعد تفكير طويل، غير أنها تحمل كل علامات الارتجال والإبداع العفوي.

* * *



الفصل الثامن والأربعون

يُسقمنا الهمُّ ونحن في هذه الحالة المزعَزعة

حزيران كانت في إبسْويتش وفي كامبردج، وحيثما حلّت تلقّت مبلغ ٤٠ شلناً، وهو ليس بالمبلغ القليل. وفي زمن سابق كانت أي بلدة فيها جامعة من مثل كامبردج تتحاشى حضور الممثلين العاديين، غير أن مكانة الممثلين قد ارتفعت، وسمْعتهم قد ذاعت. وكما رأينا، فإن وليام شكسبير قد أصبح له جمهور من الشباب المتعلمين التوّاقين إلى مشاهدة مسرحياته. وليس بالكثير أن نشير إلى احتمال تحوّله إلى « شخص جذّاب» بالنسبة إلى طلاب مختلف الكليّات.

لقد غادرت الفرقة لندن للسبب الوجيه جداً، وهو أن المسارح قد أعيد إغلاقها من جديد. وحدثت قلاقل لارتفاع أسعار السمك والزبدة، وذلك في أواخر الربيع وأوائل الصيف، وفي حزيران وحده حدث شغب اثنتي عشرة مرة. ففي ساوثويرك استولى المتدربون على السوق،ثم على السوق في بيلنغز جيت، وذلك لبيع المواد الغذائية بالسعر الذي اعتبروه مناسباً. وفي ٢٩ من ذلك الشهر، قام ألف متدرب من لندن بالمسير إلى تاور هيل لنهب محلات صانعي الأسلحة هناك، وكان واضحاً أن نيتهم شنيعة. حُطمت آلات التعذيب في شيبسايد، ونُصبت مشنقة مؤقتة أمام منزل العمدة. وأعقب ذلك توزيع كراريس حول «عصيان المشاغبين»، وفي الإجراءات القانونية اللاحقة، اتُهم المتدربون بمحاولة «نزع سيف السلطة»[1] من عمدة المدينة، وأعضاء

مجلسها البلدي. شُنق خمسة من قادتهم، وجُرّوا في الشوارع، وقُطّعت أجسادهم، وهكذا أُنزلت بهم عقوبة قاسية قسوة غير عادية. وهكذا فُرض على لندن النسخة الإليزابيثية من الحكم العرفي.

كانت فرقة اللورد شامبرلن قد بدأت على كل حال عملها في لندن خلال فترة مضطربة على العموم. اشتكى أحد أعضاء المجلس البلدي إلى مجلس الشورى في ١٥٩٦ من «ندرة المؤن المستمرة منذ ثلاث سنوات، إضافة إلى ثلاث سنوات من الوباء قبلها»(٢). كان «النسّاجون» المتدربون جزءاً من قلاقل صيف ١٦٩٥، فسُجن نسّاج حرير في بيدلام لاتهامه العمدة بالجنون، وفي «حلم منتصف ليلة صيف»، نجد أن بوتوم، قائد أصحاب الحرف، هو نفسه نسّاج. ولقد أشير إلى أن شكسبير كان يحوّل العنف إلى ملهاة ومهزلة. ومن المؤكد أن هذا كان يشبه ممارسته في مناسبات أخرى. وبالطبع هناك تلميحات معاصرة عديدة أخرى في مسرحياته تتعذر استعادتها الآن. ربما استفاد من فترة الإغلاق للعودة إلى ستراتفورد، فهناك سجل محليّ عن « Mr. Shaxpere» الذي اشترى «كتاباً واحداً» من «جون بيرات»(٣) في آخر شهر آب. و يروي أوبري عن مصدر مجهول أنه «كان يذهب عادة إلى مسقط رأسه كل سنة»(٤).

ولما استأنفت الفرقة أداءها في لندن في آخر شهر آب، طلب عمدة المدينة أن يُهدَم المسرحان اللذان تقيم فيهما، مسرح Curtain ومسرح Theatre، وذلك تحاشياً للتهديد والفوضى اللذين يمكن أن تحدثهما حشود الناس في تلك الناحية. كانت فضائل الممثلين، على أي حال، يقدّرها النبلاء أكثر من آباء المدينة. ففي أول كانون الأول، كتب السير إدوارد هوبي إلى قريبه السير روبرت سيسل، عضو مجلس الشورى، قائلاً:أرجو «أن تزور سموُّك كانون راو، ومهما تأخرت،فإن باباً سيفتح لك من أجل تناول طعام

العشاء، ويكون الملك رتشارد بمرأى منك»[٥]. وقد يشير هذا إلى أداء «مأساة الملك ريتشارد الثالث» في وقت متأخر من الليل، ولكنه فُسِّر على العموم بأنه إشارة إلى «مأساة الملك ريتشارد الثاني» التي كتبت منذ عهد قريب. إنها مسرحية مثيرة للخلاف من بعض النواحي، إذ إنها حول تنازل العاهل الشرعي عن العرش بالقوة ثم قتله، وربما دُعي سيسل للتأكد من مناسبتها للبلاط. وربما مُثِّلت المشاهد المتعلقة مباشرة بتلك الأحداث خلال حياة إليزابيث الأولى، غير أن المسرحية لم تُطبع قط في تلك الفترة. فذلك كان مجازفة بالغة الخطر.

ومع ذلك، حققت المسرحية التي أجازتها المراقبة نجاحاً عاماً، فطبعت ثلاث طبعات quarto في غضون سنتين. والطبعتان الأخيرتان منها تضمّنت اسم وليام شكسبير كمؤلف. وربما ساعد رواج المسرحية في تعزيز حياة ريتشارد الثاني في المخيلة الشعبية. وهناك رسالة من رالي إلى روبرت سيسل مكتوبة في صيف ١٦٩٧، أي قبيل نشر المسرحية، يقول فيها: «أطلعتُ إيرل إسكس على رسالتكم إليّ، وموافقتكم الكريمة على حفلة الترفيه. كان مسروراً للغاية أيضاً من التقائكم ريتشارد الثاني»[٦]. إن اسم الملك المتوفَّى هو ههنا اسم مستعار للملكة الحية على سبيل المزاح.

كتب شكسبير «مأساة الملك ريتشارد الثاني» شعراً، وضمّنها كل روعة دافعه الغنائي، لذلك فهي تنضمّ إلى «حلم منتصف ليلة صيف» و «روميو وجولييت». فالشعر يومض ويحلّق مع امتزاج تاريخ إنكلترا بالسحر ـــ ليس سحر الخرافة والجن، بل سحر الغنائية المسرحية لملك يرثي نهاية عهده في مناجاة التراب والخراب. إنه ملك الاستعارة والتشبيه، وأداؤه مدهش بكل المعاني. وقد تبع شكسبير منطق فنه الرمزي، فجمع الملك والممثل في دور واحد، بكل ما يتضمنه مشهد الجمع من أبهة واختيال. وهذا ما يدعو بعضهم

إلى اعتبارها مسرحية طقوس وخطابة، إضافة إلى التأثيرات المدروسة للعرض واللغة. يعثر رتشارد على وجوده الأعمق وهو يتأمل في دوره أو واجبه في هذا العالم. ويتم تصويره هنا كملك درامي ذي وعي ذاتي عالٍ، فهو الوحيد الذي يُمنح المناجاة، في حين أن عدوه وخلفه هنري بولينغبروك، يظل صلباً وغريباً. ويبدو أن الملك الآفل النجم يعلو شأنه مع اقترابه من الهزيمة والموت ــ أو بالأحرى، يصبح شكسبير أكثر اهتماماً بمزاجه ووضعه. في بداية المسرحية، يُصوَّر قاسياً وبخيلاً بعض الشيء، ولكنه يلهم شكسبير بعض أعظم أشعاره حين يسقط على الأرض. إن الكاتب المسرحي مشغول دائماً بالإخفاق، ولاسيما الإخفاق على هذا المستوى الضخم. فهو يستدعي كل سحر طبيعته وتعاطفها، وهو ما يمكن ربطه إلى حد ما بما يكنّه لوالده من محبة وحنان، وفي هذه المسرحية يثبت شكسبير أنه بلا أدنى شك أستاذ في تحريك المشاعر الرقيقة.

ربما أدّى شكسبير دور الملك المتهاوي، في حين أخذ بيربج دور بولنغبروك. ومع ذلك فإن ما يميّز شكسبير هو أنه لم يحكم بين الملك المخلوع وخلفه. يظهر أن المنتصر هو هنري بولينغبروك، ولكن هذا السباق لا بطل فيه. لذلك لا يشير شكسبير إلا إلى مسؤولية ريتشارد الثاني المحتملة عن مقتل عمه، توماس وودستوك، دوق جلوستر. ومع أن ذلك كان الحبكة المحورية لمسرحية معاصرة ناجحة جداً عنوانها «توماس وودستوك»، وربما كانت جزءاً من ذخيرة فرقة اللورد شامبرلن، فمن الواضح أن شكسبير قد اعتمد على معرفة الجمهور بها كتمهيد لمسرحيته الأقل موالاة. لم تكن المسألة مسألة خطأ وصواب، بل مسألة فخامة. كان الإنكليز يحبّون البلاغة و المشاهد المثيرة، يحبّون الخطب الرخيمة القوية. وهذا ما كان يدور حوله مسرح القرن السادس عشر.

ظن بعضهم أن هناك أصلاً مفقوداً لمسرحية «ريتشارد الثاني»، إلا أن مادة التراجيديا كانت في المتناول. هناك بالطبع حوليّات هول وهولنشيد، التي أخذ منها بعض الأسطر بالحرف. ولكن هناك أيضاً مثالاً هاماً هو مسرحية صموئيل دانيال «الحروب الأهلية بين أسرتي لانكستر ويورك» التي نشرت في ١٥٩٥، مع أنه ليس واضحاً تماماً من المقتبس من الآخر. كان دانيال شاعر دوائر البلاط لا دوائر المسرح، وفي ١٥٩٢، نشر مجموعة سونيتات حملت عنوان Delia، وهذه المجموعة كان لها تأثير في مغامرة شكسبير في هذا الشكل الشعري. وهناك ارتباط آخر بالكاتب المسرحي، فحتى هذا الوقت كان دانيال جزءاً من منزل كونتيسة بمبروك في ويلتون، إذ كان معلّم ابنها، وليام هيربرت، والذي ربما كان لشكسبير علاقة مباشرة به من خلال تلك السونيتات ذاتها. وكان دانيال أيضاً شقيق زوجة جون فلوريو الذي كان شكسبير يعرفه جيداً. كما كان نصيراً متحمساً لإيرل إسكس، وهكذا تبرز من جديد علاقات المصاهرة في هذه القصة.

وإن كان شكسبير قد اقتبس من دانيال، فإن هذا الشاعر قد اقتبس هو الآخر من الكاتب المسرحي، إذ إن بعض التأثيرات من «أنطوني وكليوبترا» قد غدت جزءاً من مسرحية دانيال الشعرية عن الموضوع ذاته. إذاً هناك لقاء عقول بمعنى ما. إن دانيال هو صورة للشخص الذي ربما كانه شكسبير ــ كاتب ذو أصول ريفية مجهولة، ساعده علمه ومهارته على أن يصبح شاعراً وتابعاً للبلاط. وهناك أيضاً قصة وهي أن إليزابيث قد اختارته في ١٥٩٩ شاعر بلاط غير رسمي خلفاً للشاعر إدموند سبنسر. ومهما كانت حقيقة القصة، فلا شك في أن دانيال كان يحظى باحترام كبير في البلاد.

عادت فرقة اللورد شامبرلن إلى البلاط من أجل موسم عيد الميلاد في ١٥٩٥، وذلك بعد ثلاثة أسابيع على أدائها في منزل السير إدوارد هوبي في

كانون رو. وليس معروفاً إن كانت مثّلت «إدوار الثاني» أمام الملكة الكهلة. بعد ستة أعوام، قالت لأحد زوار قصر غرينتش: «أنا ريتشارد الثاني، ألا تعلم ذلك؟» وتذمرت من التراجيديا التي «مُثِّلت أربعين مرة في المنازل والشوارع المكشوفة». وليس واضحاً ماذا قصدت بـــ «الشوارع المكشوفة»، غير أن «المنازل» قد قصدت بها التلميح إلى العروض الخاصة للمسرحية، مقدمة بذلك على نحو غير مباشر دليلاً آخر على أنها كانت تعرف، على الأقل، أن المسرحية موجودة. أتراها مُثِّلت في البلاط في نهاية العام؟

هناك فجوة في أداء الفرقة من ٢٨ كانون الأول إلى ٦ كانون الثاني، وهي الفترة التي سافرت خلالها إلى روتلاند. وفي منزل السير جون هارنجتون في بيرلي ــ أون ــ ذا ــ هيل، قدمت فرقة اللورد شامبرلن مسرحية قديمة وأثيرة هي «تيطس أندرونيكس» كجزء من الاحتفالات بالسنة الجديدة عام ١٥٩٦. مثّلتها عشية وصولها، ثم غادرت في اليوم التالي. ويفترض أنها نالت مكافأة مجْزية. وقد يبدو أمراً غير عادي أن تسافر فرقة أكثر من مئة ميل إلى وسط روتلاند لكي تؤدي مسرحية قديمة، ولكن كما هي الحال دائماً في القرن السادس عشر، هناك علاقات ومصاهرات تساعد على فهم المرحلة. كان جون هارنجتون صديقاً حميماً لإدوارد هوبي الذي كان معه في إيتون. إضافة إلى ذلك، فإن Monsieur Le Doux، المدرس الفرنسي في المنزل، قد موّله إيرل إسكس في بعثات متنوعة إلى القارة كعميل استخبارات. ويزداد الغموض عندما نعلم أن سكرتير أنطوني بيكون الخاص، Jaques Petit، قد كان أيضاً في بيرلي ــ أون ــ ذا ــ هيل في عيد الميلاد هذا، وبحسب أحد التقارير كان يدّعي أنه خادم المدرس الفرنسي(٧)، وهو الذي كتب رسالة يصف فيها أداء «تيطس أندرونيكس».

وهكذا نرى أن شكسبير وفرقته يقدمان خدمة خاصة، أو يكرمان أحد أقارب إسكس. وهذا يؤكد من جديد الرأي القائل إن شكسبير نفسه كان قريباً

من حلقة مناصري إسكس، والأشهر بينهم هو إيرل ساوثمبتون الشاب. فالأواصر الأسرية بين هوبي و سيسل ــ كان وليام سيسل، لورد بيرجلي، خال سيسل ــ تضفي على هذه الشبكة من الأصدقاء والأقرباء مزيداً من الأهمية، بما أن إسكس كان على علاقة طيبة مع آل سيسل في هذه الفترة. كان شكسبير يتحرك، ولو قليلاً، في وسط من العملاء السريين والمهمات السرية، ومن المؤامرات والمؤامرات المضادة. كان عالماً يعرفه جيداً كثير من معاصريه، وأبرزهم كريستوفر مارلو. ولابد أن يكون شكسبير نفسه قد فهمه.

وهكذا فإن شيئاً غير مألوف، وربما غامضاً، يكتنف ظهوره في قصر روتلاند. وقد ذهب بعضهم إلى أن Monsieur Le Doux كان اسماً مستعاراً لعميل سري إنكليزي، بل ربما اسماً مستعاراً لكريستوفر مارلو الذي لم يمت، ومازال مصمماً على تحقيق هدفه(٨). وإذا نحيّنا الإثارة يمكننا أن ندوّن بكل بساطة أن Jaques Petit قال في رسالته: «إن مشاهد مسرحية تيطس أندرونيكس»(٩) كانت أكثر إمتاعاً من الحبكة. ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن هذا التجمع. يضاء المسرح فجأة في روتلاند، ويُلمح شكسبير في صحبة من يرتبط بهم عادة. فإن وجد «شكسبير سريّ»، كما بيّنت مئات كتب السير، فهو يوجد في لحظات غامضة مثل هذه.

* * *

الفصل التاسع والأربعون

آه، لا، لا، لا إنه ابني الوحيد

إن المشكلات المباشرة التي واجهتها فرقة اللورد شامبرلن لم يحلّها صنيع النبلاء ورجال البلاط. كانت سلطات المدينة عازمة على إغلاق مسرحي Theatre و curtain، وكان جيمز بيربج يضع الخطط لتحويل جزء من بلاكفرايرز إلى دار مسقوفة للتمثيل، بما أن منطقة بلاكفرايرز كانت «أرضاً حرة»، أي لا تطبِّق فيها سلطاتُ المدينة إجراءات الاعتقال، أي لا تخضع للسلطة القضائية. وكان بيربج قد انهمك في مفاوضات عسيرة مع صاحب مسرح theatre، جايلز ألن، الذي رغب في الاستفادة من نجاح دور التمثيل، فزاد أجرة الأرض من ١٤ جنيهاً إلى ٢٤ جنيهاً في السنة، ووافق بيربج على أن يكون ألن قادراً على امتلاك المبنى بعد عدد من السنين. غير أن ألن اشتط في طلبه أن يصبح المسرح ملكاً له بعد خمس سنوات فقط، فاعترض بيربج وشرع في الشراء في بلاكفرايرز. وخلال صيف ١٥٩٦، انهمك في هدم المساكن، وتحويل مبنى حجري قديم معروف باسم frater، أو قاعة طعام في حرم الدير القديم. كانت هذه هي سياسة التأمين عنده. كما أنه هيأ لانتقال معلّم النجارة، بيتر ستريت، إلى ضفة النهر لكي يكون قريباً من الموقع.

وفي ٢٣ تموز ١٥٩٦، توفي في قصر سومرست، هنري كاري، لورد هنسدون عن عمر ناهز السبعين عاماً. وكان خليفته في أمانة القصر،

لورد كوبهام، أقل تعاطفاً مع حرفة المسرح. إذ إن أحد أسلافه، وهو السير جون أولدكاسل، كان قد سُخر منه في الجزء الأول من «هنري الرابع». وعلى هذا فإن العلاقات بين اللورد شامبرلن (أمين القصر الملكي الجديد) وفرقته لم تهدف بالضرورة إلى النفع العام. ربما خشي الممثلون أيضاً أن يدعم كوبهام باستمرار طلب عمدة المدينة بأن تغلق دور التمثيل. وكما عبّر توماس ناش في رسالة آنذاك، فقال: «مع أن اللوردات الكبار قد اعتقدوا في ذلك الوقت أن أحوالهم قد استقرت، فإن الوضع الآن ملتبس ولا يمكن البناء عليه»[١]. وكان الممثلون قد بدؤوا جولة في كنْت بعد وفاة هنسدون ــ كانوا يمثلون في ردهة السوق في فيفرشام في الأول من آب ــ ولكنهم وجدوا أنفسهم من جديد في حرفة غير آمنة.

وبعد مضي عدة أيام على التمثيل في فيفرشام، تلقّى شكسبير ضربة شديدة. مات ابنه همنت وهو في الحادية عشرة من العمر. وهناك أسباب عديدة للافتراض أن شكسبير قد خفّ من كنْت إلى ستراتفورد من أجل حضور جنازة ولده في ١١ آب. إن موت ابن صغير له آثار كثيرة ومتنوعة. هل شعر شكسبير بأي ذنبٍ أو مسؤولية عن تركه أسرته في ستراتفورد؟ وكيف استجاب للزوجة الحزينة التي أُرغمت على العناية بالأولاد في غيبته؟ لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة طبعاً. هناك بعض الأبيات المؤثرة في الجزء الثاني من «هنري الرابع»، وهذه الأبيات التي كُتبت بعد هذه الأحداث مباشرة،تلقي فيها زوجة نورثمبرلاند بالمسؤولية عليه عن موت ولدهما. فالولد:

شخصَ بصره كثيراً إلى الشمال

عله يرى والده يطلّ بكل أبهته

ولكن ذلك طال، وكان سدى.

وكثير من مسرحيات شكسبير المتأخرة يتخللها موضوع الأُسَر التي اجتمع شملها واستعادت الحب. ففي «حكاية الشتاء» يموت الابن ماميليوس نتيجة سلوك والده. والولد الذي أدى هذا الدور أدى أيضاً دور بورديتا، الابنة التي تستعاد في نهاية المسرحية إلى والدها الجوّال. وفي شكلها وهيئتها إنما تُبعث الحياة في الولد الميت.

كان موت الأطفال شائعاً في القرن السادس عشر أكثر منه في القرن الواحد والعشرين. وكانت الأسرة الإليزابيثية أكثر «امتداداً» ولها أقرباء و أنسباء كثار، لذلك كان للموت المفاجئ دعامة طبيعية ضد الحزن الشديد أو المتطاول. ولا ضرورة للتوهم أن الآباء في القرن السادس عشر كانوا أقل مبالاة أو أقل عاطفة ممن جاؤوا بعدهم، ولكن من المهم أن نشير إلى أن موت الطفل لم يكن تجربة غير عادية. إن سبب موت ابن شكسبير غير معروف، مع أن ستراتفورد قد شهدت عند نهاية هذه السنة ارتفاعاً في معدل الوفيات من التيفوس والزحار. ومع ذلك فإن شقيقة همنت التوأم، جوديث قد امتدّ عمرها حتى السبعين.

وهكذا فقدَ شكسبير ابنه الوحيد، متلقّي ميراثه. وفي القرن السادس عشر، كانت شجرة النسب ذات أهمية كبيرة، وفي وصيته اللاحقة، بذل شكسبير ما في وسعه بغية تأمين أقصى وريث ذكر، وهذا يوحي بأن الأمر ظل يثير انتباهه واهتمامه. لقد فقد صورة نفسه.

من المستحيل طبعاً أن نقدّر تأثير ذلك في الكاتب المسرحي. ربما أصبح بلا عزاء،وربما لم يصبح كذلك. ربما بحث عن ملاذ في العمل الشاق الذي لا يلين،كما فعل كثيرون. ورغم ذلك فقد فُسِّرت مسرحيات هذه الفترة في ضوء هذا الابن الميت. وصفَ أحد النقاد «روميو وجولييت» بأنها «ترنيمة حزينة تندب الابن المتوفَّى»[٢]، وهذا يوسّع مدى التاريخ، إن لم يوسّع مدى التصديق. وفي رواية جيمز جويس «يوليسيس»، يصرّح ستيفن

ديدالوس أن «موت ابن شكسبير هو مشهد موت الشاب آرثر في «الملك جون»، والأمير الكئيب هملت هو همنت شكسبير». ولا يمكن بالفعل أن تكون مصادفة تماماً أن ينجذب شكسبير في وقت لاحق إلى تراجيديا هملت، أمير الدانمارك الذي ينتابه شبح والده الميت. وفي «الليلة الثانية عشرة»، تنتهي قصة التوأمين المتماثلين ــ بنت وولد ــ بالعودة المعجزة للولد من موت واضح. يعاد التوأم إلى الحياة. وفي الفترة التي أعقبت وفاة همنت، كما أشار ستيفن ديدالوس، أعاد شكسبير أيضاً كتابة المسرحية المتعلقة بالملك جون. ومما أضافه إليها مرثاة كونستانس لابنها الذي مات صغيراً، والتي تبدأ هكذا:

يملأ الأسى غرفتي بابني الغائب:

ينام في سريره، يمشي معي جيئة وذهابا

يتهلل وجهه الجميل، يعيد كلماته،

يذكرني باهتماماته اللطيفة،

تحتشي ثيابه الفارغة به،

أهذا ولع بالأسى؟

وداعاً، لو فقدتَ من فقدتُ

لواسيتكَ بأفضل مما واسيتني.

ولعله من غير المناسب أن نرسم حدوداً منيعة بين الفن والحياة، وفي مثل هذه الحال، أن ندّعي أن مرثاة كونستانس لا علاقة لها أبداً بفقدان شكسبير لابنه أمر يتحدّى الحس العام.

إن «التاريخ الهزلي لتاجر البندقية» أو «يهودي البندقية»، والتي كُتبت في الفترة ذاتها لفرقة اللورد شامبرلن، تبدأ بنغمة حزينة:

لا أعلم حقاً لِمَ أنا حزين إلى هذا الحد

وهذا يتعبني وتقول إنه يتعبكَ.

وكثيراً ما افتُرض أن شكسبير نفسه قد أدّى دور أنطونيو المفتون ضمناً بصديقه باسانيو. يظهر أنطونيو في لحظة حاسمة من أحداث المسرحية، ولكنه على العموم شخصية لا تنفعل بسهولة، وربما أرشدت الآخرين في أثناء التدريبات. والمسرحية لا تتلبث عند مأساته العاطفية، بل تتصاعد مع قصة شايلوك، وصفقته الدموية.

كان شكسبير معتاداً أن يجمع عناصر من مصادر يبدو التوفيق بينها متعذراً، ثم يخلق منها أشكالاً جديدة من التوافق. ومن أجل «تاجر البندقية» سطا على مسرحية «اليهودي» القديمة التي مُثِّلت في مسرح Bull منذ نحو عشرين عاماً خلت، ووصفها مشاهِدٌ هناك بأنها تمثل «جشع المتعلقين بالدنيا، ودمويّة المرابين»[٣]. وهذه خلاصة معقولة لمسرحية شكسبير وإن كانت وجيزة. ولقد كان هذا هو دأب شكسبير ــ أن يأخذ «أثراً أدبياً عُمل للتكسب» كان رآه أو سمع به، ثم ينفث فيه حياة جديدة. كما أنه شاهد «يهودي مالطا» بما أن دور شايلوك يستند جزئياً على دور براباس في مسرحية مارلو هذه. إن الميل إلى التقليد تخالطه الرغبة في التفوق على منافسه. لقد فعلت قصة شايلوك فعل المادة المحفّزة التي جمعت هذين العملين في تركيب جديد وغير عادي. كما أنه استعمل قصة من كتاب Il pecorone للكاتب الإيطالي سير جيوفاني، وبما أنه لم يكن مترجماً إلى الإنكليزية في ذلك الوقت، فما علينا إلا أن نخمن إما أن شكسبير كان يستطيع قراءة الإيطالية، وإما أنه التقط القصة عن طريق غير مباشر. كما تذكَّر قصة أرجونوتس التي قرأها عند أوفيد وهو طالب. وهناك بالطبع مصادر أخرى غير معروفة الآن أو منسية، وهي جزء من نسيج عقل شكسبير. ولكن المسرحيات السابقة، والقصة الإيطالية، وقراءات شكسبير أيام المدرسة، قد تعطينا فكرة بسيطة عن القدرة التركيبية التي اتصفت بها مخيلة شكسبير.

لقد تعددت تفسيرات شخصية شايلوك واختلفت إلى حد تحوّل معه إلى اليهودي التائه المتطور عبر مئات الأطروحات والدراسات النقدية. ربما اتخذه ديكنز نموذجاً في رسم شخصية فيجن، ولكنه على خلاف مقاول سافرون هيل هذا، فإن شايلوك لا يمكن أن يصبح شخصية كاريكاتورية، فهو مفعم بالحياة والحيوية، وفيه من الدهاء اللغوي ما يجعل محاكاته أمراً عسيراً. إنه شخصية قوية ومحيّرة للغاية. وكأنما شكسبير قد عقد عزمه على خلق شخصية مستفيداً من التحامل التقليدي على عرْق غريب، ولكنه وجد أنه غير قادر على التعاطف مع مثل هذه الشخصية. والواضح هو أنه لم يستطع أن يصوّر نمطاً مكروراً. ولسوف يكتشف فيما بعد نبل الغريب أو «الدخيل» في مسرحية «عطيل». ومن المرجح أن صوت شايلوك ومظهره قد قادا شكسبير إلى الأمام من غير أن يعرف في أي اتجاه كان يمضي. ولعل هذا ما يجعله خارج نطاق التفسير شأن كثير من شخصيات شكسبير الرئيسية. إنه خارج نطاق الخير والشر، إنه صورة مسرحية تتسم بالغلوّ والروعة.

ولكن يجب ألا ننسى خشونة النبرة في المسرح الإليزابيثي. ربما اتخذ مؤدي دور شايلوك أنفاً ضخماً وباروكة حمراء. فالمسرحية رغم كل شيء عنوانها «التاريخ الهزلي». وهي تحتفظ بعناصر من الكوميديا الإيطالية المرتجلة، ويمكن بالفعل النظر إليها جزئياً على أنها كوميديا غريبة تضمّ شخصيات المهرج الإيمائي، والمغفّل، والعاشق الأول والثاني، والحمقى أو المضحّكون طبعاً. غير أن شكسبير لا يستطيع أن يستعمل أي تقليد مسرحي من غير أن يعدّله. ففي «تاجر البندقية» يتم تهديم القواعد المألوفة للكوميديا الإيطالية المرتجلة. فاحتواؤها على عناصر غريبة من مصادر أخرى، من مثل لغز علبة بورشا، يساعد في تأكيد عالمها الشبيه بالحلم والمناسب للمسرح. وربما أُدخل مشهد تنكري في سياق القصة، وهذا يشير إلى أن نسخة واحدة على الأقل من المسرحية قد أُعدّت لكي تُمثَّل في مسرح بيربج

المجدد المسقوف في بلاكفرايرز، والمناسب لمثل هذا النوع من الترفيه الرائع. هناك بالفعل صور للموسيقا في المسرحية تبلغ ذروة تصعيدها في المشهد الأخير في بلمونت:

اجلسي يا جيسيكا، وانظري إلى قبة السماء

كيف رصّعها غشاء كثيف من الذهب اللامع،

ما من نجمة مهما صغرت ترينها

إلا وتغني في مدارها كالملاك.

إن جميع المشاهد تلفّها التخيلات الرائعة للتقليد المسرحي في القرن السادس عشر، والذي ينحو نحو الميلودراما أو المسرحية الإيمائية في القرن التاسع عشر أكثر منها نحو المسرح الطبيعي في القرن العشرين.

في القرن السادس عشر،كان في لندن عدد صغير من اليهود، إضافة إلى متنصرين في الظاهر معروفين باسم Marranos، وكانوا يعيشون ويعملون تحت أسماء منتحلة. وفي ١٥٩٤،قبل عامين فقط من إخراج «تاجر البندقية» الأول، ساعد إيرل إسكس في اعتقال رودريجو لوبيز، وهو طبيب يهودي اتُهم بمحاولة تسميم الملكة، ثم تعذيبه وقتله. وهناك تلميح في المسرحية إلى ذلك. غير أن الصورة المسرحية لليهود قد جاءت بالأصل من مسرحيات الأسرار، حيث كان يتمّ التشهير بهم كمعذّبين ليسوع. وفي هذه السلسلة المسرحية، كان هيرودس يظهر على المسرح في باروكة حمراء، مثلاً، وهذا يمثل أصل المهرج في المسرحية الإيمائية. وكان هذا زي براباس في مسرحية مارلو «يهودي مالطا». إنها الصورة التي اضطر شكسبير إلى العمل بها في الواقع. ولكنه خلق خارج إطار الشخصية شيئاً أكثر إثارة للاهتمام والتعاطف من النموذج المكرور إلى أبعد الحدود. ونتيجة لذلك دخل شايلوك إلى خيال العالم.

الفصل الخمسون

أأنت جنتلمان؟

بعد أقل من ثلاثة أشهر على وفاة همنت، مُنح شكسبير وسام نبالة. أصبح جنتلماناً، وبالطبع فإن ابنه كان سيشاركه هذا اللقب بالوراثة. والأرجح في واقع الأمر هو أن شكسبير نفسه كان مسؤولاً عن تجديد الطلب الذي قدّمه والده ــ ثم أُهمل ــ منذ ثمانٍ وعشرين سنة. كان الحصول على شعار النبالة آنذاك فاحش الكلفة، ولكن ذلك العائق زال بعد أن حسّنت ثروة شكسبير المستجدّة ظروف عيشه. من الصعب التحقق من الزمن المطلوب للحصول على هذه الحُلّة، غير أن شكسبير لابد أنه جدد طلب والده قبل وفاة همنت. كان توريث هذه المكانة الجديدة للولد الوحيد أمراً يتوافق مع رغبة شكسبير، وهو توريث عادي أحبطه موت همنت.

كان شعار النبالة كناية أو تورية عن اسم شكسبير. خُطّط على صكّ الشعار رسم في أعلى الصفحة أظهر صقراً يحمل رمحاً spear، ويحطّ على حافة ترس مزخرفة. والصقر ينشر جناحيه في حركة تدعى «الرفرفة» shaking[١]. ويتضمن الصكّ عبارة Non sanz droit التي تعني «ليس من غير حق». كان الرمح الملوّح به من ذهب ورأسه من فضة وكأنه صولجان، والصقر ذاته كان يُعتبر طائراً نبيلاً. لقد اشتملت حُلّة إيرل ساوثمبتون على أربعة صقور، ومن الممكن أن يكون شكسبير قد ادعى نوعاً من العلاقة به. إن التصميم كله هو

إلى حد ما تأكيد على حق، ويعكس بلا شك اقتناعاً عند كل الرجال المنتمين إلى أسرة شكسبير (أو على الأقل اقتناع واحد منهم) بأنهم بالفعل نبلاء.

وكان جون شكسبير قد مُنح شعار النبالة بعد أن «التمسه، ونقل خبراً محتملاً أن والديه وجدَّه الراحل قد رقّاهم وكافأهم الملك الحكيم النابه الذكر هنري السابع»[٢]. وهذا يبدو محض اختلاق من جانب أسرة شكسبير، إذ لا يوجد أي سجل عن تكريم هنري السابع لأي واحد من أفرادها. ولعلها واحدة من «قصص الأسرة» التي تُصدَّق من غير التحقق منها بالضرورة.

ويبدو أن وليام شكسبير كان مشغولاً بالنبالة وشعاراتها. ففي «ريتشارد الثاني» يظهر معرفة فنية كبيرة بالموضوع،وذلك حين تقول كاثرين في «ترويض الشرسة»:

إذا ضربتني فأنت لست جنتلماناً

وإذا لم تكن جنتلماناً، فليس هناك شعار نبالة إذاً.

ويردّ عاشقها بيتروكيو على ذلك قائلاً:

أأنت تمنحين شعارات نبالة، يا كيت؟ سجّلي اسمي عندك.

وفي المسرحية ذاتها حادثة من الواضح أنها مأخوذة من كتاب جيرارد ليغ عن السلالات والشعارات Accedens of Armory[٣]، مما يدلّ على أن شكسبير كان يقرأ مثل هذه الكتب منذ ثمانينات القرن السادس عشر. أراد أن يثبت وضعه «النبيل» وأن يعلنه للعالم. وكان ذلك طريقة للابتعاد عن السمعة الملتبسة لمعظم الممثلين، كما كان طريقه للانتساب إلى سلالة أمه آل آردن. وبمعنى أكثر مباشرة، كان يستعيد سمعة أسرته بعد الانسحاب المحيّر لولده جون شكسبير من العمل العام.

وما ناله شكسبير قد يبدو الآن مجرد حيلة، لقب لا معنى له، أما في أواخر القرن السادس عشر، فكان علامة وشعاراً للهوية الحقيقية. كان يمنح

حامله شخصية متميزة إضافة إلى موقع آمن داخل التراتب العام للمجتمع. وبما أن الأنساب ورموزها قد جمعت بين الرمز والواقع، وبين المشهد والزينة، فقد غدت الشغل الشاغل للناس في العهد التيودوري.كان يوجد مالا يقل عن سبعة مراجع معتمدة للموضوع. وفي ذلك على الأقل كان شكسبير ابن عصره تماماً. إن عالم مسرحياته هو عالم القصر الفخم أو البلاط. وليس بين أبطاله المركزيين بطل واحد «وضيع الأصل»، بحسب عبارة ذلك الزمن، فهم جميعاً لوردات وملوك. والاستثناء الوحيد هو أبطال «زوجات ويندسور المرحات»، فجميعهم مواطنون. إن شكسبير يصف عامة الناس على وجه الإجمال بـــ «الرعاع».

ولكن حق جون شكسبير في حمل شعار النبالة لم ينجُ من النقد. فمنذ أواخر تسعينات القرن السادس عشر فصاعداً، اعترض السير رالف بروك، المسؤول عن منح شعارات النبالة في يورك على قرارات السير وليام ديثك، المسؤول عن منح أرفع أوسمة الفروسية، اعترض على منح الأوسمة لأناس عدم استحقاقهم لها واضح. كانت هناك اتهامات بانعدام الشرعية، إن لم يكن بالخداع والرشوة السافرين. وفي قائمة بروك التي اشتملت على ثلاثة وعشرين «شخصاً وضيعاً» أخطىء في منحهم شعارات نبالة، كان اسم جون شكسبير هو الثالث فيها. جرى الشك في مؤهلات الممنوحين، فردّ وليام ديثك على ذلك بالقول: «كان الرجل حاكماً في ستراتفورد، وقاضي صلح. تزوج ابنة آردن و وريثته. وهو صاحب ثروة وموهبة جيدتين». وفي هذا الدفاع فكرة واحدة باطلة. كانت ماري آردن ابنة و وريثة لفرع مغمور من أسرة آردن، ومن المرجح أن آل شكسبير قد بالغوا في سلسلة نسبها. وكما في ادعائهم السابق بأن أحد أجدادهم قد كافأه هنري السابع، فإن الطموح قد تعدّى الواقع.

ومن المؤكد أن ذيوع الخلاف قد أسخط شكسبير، إذا لطفّنا العبارة، فالحق الذي أصرّ عليه في الرمز أو الشعار قد ساء الظن به الآن. ومع ذلك، لم يمنعه هذا من أن يطالب بعد ثلاث سنوات بأن يُضمَّ شعار آل شكسبير إلى

شعار آل آردن. ولعله فعل ذلك «إرضاء لأمه، أو افتخاراً بها»، كما يقول المواطن عن كوريولانس، ولكن ذلك يدلّ على طبيعة اهتمامه بمثل هذا القضايا وإصراره عليها.

كما أنه تلقى نقداً لاذعاً من أحد زملائه المسرحيين. ففي «الكل فاسد المزاج»، يقدم بن جونسون شخصية سوغلياردو، الريفي المغرور الذي يحصل على شعار نبالة. يقول: «أستطيع الآن أن أكتب أني جنتلمان، ها هو ذا امتيازي، ولقد كلفني ثلاثين جنيهاً حتى هذه اللحظة». والشعار يشتمل على رأس خنزير اقترحت له عبارة مناسبة هي «ليس من غير خردل». وليس من غير مبرر أن يُفهم ذلك على العموم بأنه تلميح إلى عبارة «ليس من غير حق» المكتوبة على شعار شكسبير. وقد يشير الخردل إلى الذهب اللامع في الشعار الشكسبيري. وهكذا فإن الشهرة المستجدّة لم تمرّ من غير تعليق حاقد.

وما يميّز شكسبير هو قدرته على هجاء مزاعمه. ففي «الليلة الثانية عشرة» التي مُثِّلت عند اعتراض بروك على منح ديثك شعار نبالة لآل شكسبير، نجد أن مالفوليو، وكيل إقطاعة الكونتيسة، يدّعي النبالة. يتمّ إقناعه بارتداء جوارب صفراء «متصالبة الرباط»، لذلك فإن القسم الأسفل من جسمه ظهر كأنه محاكاة تسخر من شعار نبالة شكسبير(٤). وهذا الشعار كان أصفر، وعليه شريط أسود مائل. إن مالفوليو هو إلى حد بعيد أكثر شخصيات المسرحية انخداعاً وإضحاكاً، فهو يتأنّى في السير على خشبة المسرح، ويتكلّف الابتسام مغالياً في تقليد النبلاء. يقول: «بعض الناس يولدون عظاماً، وبعضهم يكتسبون العظمة اكتساباً». ولئن مثّل شكسبير دور مالفوليو، كما يبدو مرجّحاً، فما كان للنكتة أن تكون أكثر صراحة. وما كان هذا بالأمر غير المتوقع من شكسبير ــ أن يسخر من ادعائه للنبالة في الوقت الذي كان يسعى إليها فيه بالجدية التامة، أن يهزأ مما كان بالغ الأهمية بالنسبة إليه. فذلك كان جزءاً من تكافؤ الأضداد الذي جبل عليه في شؤون الدنيا كلها.

الفصل الواحد والخمسون

أصحابه جهلة، وأفظاظ، وضِحَال

لم تسر على ما يرام خطة جيمز بيربج لتحويل قسم من بلاكفرايرز إلى مسرح خاص، وبالتالي التملص من سلطة آباء المدينة. ففي أوائل شتاء ١٥٩٦، وجّه السكان المجاورون نقداً للخطة، والعريضة التي قدّموها احتجت على «إقامة دار عامة للتمثيل... ستغدو في المستقبل مصدر إزعاج ليس للنبلاء والأشراف المقيمين حولها فقط، بل لكل الساكنين في المنطقة المذكورة، وذلك لأنها ستكون مجمعاً لكل أصناف الخلعاء والمشردين». وهناك تلميحات إلى «ضيق المنطقة ذاتها وازدحامها الكبيرين»[١]، وإلى أصوات الطبول والأبواق العالية الآتية من المسرح.

وهناك عمل آخر يتعلق بالمسارح كان مسؤولاً عن تدوين اسم شكسبير في السجلات العامة مرة أخرى. شارك في مفاوضات مجهضة من أجل أن تستخدم فرقة اللورد شامبرلن مسرحَ فرانسيس لانجلي الواقع على جانب الضفة. كان بديلاً متيسراً من مسرح Curtain، والمسرح المتنازع عليه. وكان مسرح Swan قد أنشأه لانجلي قبل عامين في جوار باريس جاردن (حديقة باريس). كان أحدث المسارح وأكبرها. وهناك رسم معروف له عمله جوهانز دو ويت. وبما أن الصورة المطبوعة موجودة في كل مكان، فقد بقيت أعواماً عديدة تعتبر نموذجاً لدور التمثيل في القرن السادس عشر. ونظراً إلى أن دور

التمثيل يختلف بعضها عن بعضها الآخر، فقد كان ذلك افتراضاً لا مسوِّغ له. يوضح دي ويت في ملاحظاته أن مسرح Swan كان «أضخم وأفخم» دور التمثيل في لندن، وكان يتسع لثلاثة آلاف مشاهد، وقد بُني «بالصوّان (المتوافر في بريطانيا) ودُعم بأعمدة خشبية تشبه الرخام شبهاً شديداً، ويمكن أن تخدع حتى أبرع الناس». وكشف أيضاً أن «شكله يماثل ما عمله الرومان»[٢]. كان قصد لانجلي أن يحصل على فخامة رخيصة بعض الشيء. وعلى الرغم من مظهره البرّاق، فإن مسرح Swan لم يحقق شهرة مسرحية واسعة. ولو انتقلت إليه فرقة لورد شامبرلن في شتاء ١٥٩٦، لاختلف تاريخه المسرحي.

إن الصلة بين شكسبير ولانجلي يمكن أن نعثر عليها في التماس المدعوّ وليام ويت الذي سمّاهما معاً في خريف ١٥٩٦ ــ مع دوروثي سوير و آن لي ــ في وثيقة قانونية. كان ويت يزعم أنه يتعرض لخطر الموت، أو لأذى جسدي مهلك من شكسبير وآخرين. وكانت هذه حيلة قانونية على أي حال، ولا تعني بالضرورة أن شكسبير قد هدده بالقتل. لقد شاع أن فرانسيس لانجلي نفسه قد استصدر أمراً من القضاء ضد ويت وزوج أمه، وليام جاردنر، وهو قاضي صلح تقع باريس جاردن ضمن دائرة اختصاصه، وهذان الرجلان اشتُهرا في المنطقة بالفساد والخداع العام، وسعيا على ما يظهر إلى إغلاق مسرح Swan. ربما واجه ويت بعض المقاومة من شكسبير وأصدقائه الحميمين في أثناء محاولته القيام بذلك بالفعل، ولكن هذا افتراض. فما نعرفه حق المعرفة هو أن شكسبير قد تورط على نحو ما في ذلك الوضع المعقد. وأشار بعض دارسي المسرح في الواقع إلى أن فرقة اللورد شامبرلن قد مثّلت في مسرح Swan خلال موسم قصير، ولكن ليس من دليل على ذلك إلا إشارة شاردة أوردها توماس ديكر في satiro-mastix (سوط الهجاء) ــ «يالانتقام هملت ! أما كنت في باريس جاردن؟».

وقد تجدر الإشارة إلى أن لانجلي نفسه كان سيئ السمعة كسمسار وموظف مدني صغير أفلح في تكديس ثروة طائلة، واتهمه النائب العام بالعنف والابتزاز لا في محكمة عادية، بل في المحكمة السرية في العاصمة، إذ كانت الأفعال الشائنة مختصة بها لندن على الدوام. لقد اشترى لانجلي عقار باريس جاردن لكي يبني مساكن ويؤجرها، وكان هناك بالطبع مواخير أيضاً. وكانت دوروثي سوير من الذين ذكرت أسماؤهم في العريضة، وهي من المالكين في شارع باريس جاردن، وقد أعطت اسمها لمساكن رخيصة الأجرة عرفت باسمها. والأكثر من مرجّح هو أن بعض المساكن في ذلك الشارع كانت رديئة السمعة.

ربما عاش شكسبير بينهم أيضاً. فالباحث إدموند مالون قد ترك في القرن الثامن عشر ملاحظة تقول: «يفهم من وثيقة أمامي الآن، وكانت في الماضي تخصّ الممثل إدوارد ألين، أن شاعرنا قد عاش في ساوثويرك بالقرب من Bear Garden (حديقة الدببة) في ١٥٩٦»[٣]. ولم يعثر على تلك الوثيقة، ولكن مهما كان تاريخ انتقال شكسبير إلى الضفة الجنوبية للتميز، فإن عريضة ويت تكشف واقعة جليّة. كان شكسبير يرتبط بأشخاص غير مختلفين تماماً عن قوّادي مسرحياته وبغاياها الكوميديين. كان على معرفة تامة بـــ «الحياة الوضيعة» في لندن. وكان ذلك شيئاً لامناص منه وغير قابل للتصرف بالنسبة إلى حرفته كممثّل. وكثيراً ما تُنسى هذه الحقيقة في ما يكتب عن شكسبير «النبيل»، ولكن الصحيح الذي لا يرقى إليه الشك هو أنه قد عرف أعماق حياة المدينة إضافة إلى ذراها معرفة قائمة على الخبرة.

ثم إنه وقف أمام الملكة مرة أخرى في موسم الشتاء. قدّمت فرقة اللورد شامبرلن ستة عروض في البلاط. من بينها «تاجر البندقية»، و«الملك جون». ومن الممكن أن يكون فولستاف قد مَثُل بين يدي الملكة في الجزء الأول من

«هنري الرابع». وهناك قصة دامت طويلاً وهي أن إليزابيث قد استهواها النصّاب المضحك، فطلبت أن تُكتب مسرحية يقع فيها فولستاف في الحب، وطلبات إليزابيث لم يكن رفضها بالأمر السهل، لذلك ظهرت مسرحية «زوجات ويندسور المرحات». وهذه قصة ساحرة وإن كانت غير مؤكدة.

كانت طبيعة «تاريخ هنري الرابع»، والمعروفة باسم آخر هو الجزء الأول من «هنري الرابع» موضوعاً للنقاش أيضاً.وليس واضحاً إن كان شكسبير قد كتبها وفي ذهنه الجزء الثاني، أو أن القصة قد تطورت وهي بين يديه. أثار الجزء الأول سجالاً من نوع آخر على أي حال. تنبه أمين القصر الملكي، السير وليام بروك، لورد كوبهام، إلى أن الشخصية الكوميدية الرئيسية في المسرحية هو السير جون أولدكاسل. لعله شاهدها أول مرة مع الملكة في البلاط. وبما أن أولدكاسل الأصيل كانت تربطه به صلة قرابة، فإن أجواء الهزل الصاخب المحيطة بالسميّ المسرحي لم تسرّه. كان أولدكاسل الحقيقي قد آزر أنصار ويكليف الذين قادوا تمرداً ضد هنري الخامس، وبالتالي أُعدم لاتهامه بالخيانة. ولكن كثيرين اعتبروه من أوائل البروتستانت، وأقدم شهداء قضية الإصلاح الدين. لذلك لم يستحسن خلفُه تقديمَه على خشبة المسرح في دور لص ومتبجح وجبان وسكّير.

كتب كوبهام إلى مدير الاحتفالات إدموند تيلني، وهذا حوّل الشكوى إلى فرقة شكسبير، فاضطر شكسبير بعد ذلك إلى تغيير اسم بطله الكوميدي في الجزء الثاني من أولدكاسل إلى فولستاف، وإنكار إبداعه الأصلي على الملأ. وليس واضحاً سبب اختيار شكسبير لاسم أولدكاسل في البداية. لقد أشير إلى أن تعاطفات شكسبير الكاثوليكية «السرية» قد قادته إلى هجاء هذا النصير لويكليف والمعادي للكاثوليكية. يكتب توماس فولر في «تاريخ الكنيسة» عن استخدام شكسبير الأول لاسم أولدكاسل قائلاً: «ولكن ما كتبه شعراء

مشاكسون ضده قليل الأهمية مثل ما كتبه الكاثوليك». ولكن انطواء المسرحية على تحيز كاثوليكي علني يبدو مستبعداً. كان اسم أولدكاسل قد ظهر في «انتصارات هنري الخامس الشهيرة»، وربما اقتبسه شكسبير من غير أن يأخذ بالاعتبار ما بينه وبين كوبهام من قرابة.

تغير الاسم، على أي حال. ولم يتمّ ذلك من غير أن يشعر شكسبير بالإهانة. ففي مقدمة الجزء الثاني من «هنري الرابع»، صعد هو إلى خشبة المسرح وأعلن «أن كل ما أعلمه عن فولستاف هو أنه سيموت من داء التعرق، هذا إن لم تكن قتلته آراؤكم القاسية. لقد مات أولدكاسل شهيداً، وهذا ليس ذاك...». ثم رقص، وبعد ذلك انحنى للمصفّقين.

ومع ذلك فإن الصلة لم يذهب أثرها تماماً. ففي رسالة إلى روبرت سيسل نقل إيرل إسكس نبأً مؤداه أن «السير جو. فولستاف قد تزوج» سيدة ــ وجو. فولستاف هو لقب لورد كوبهام في البلاط. وبقي اسم أولدكاسل مرتبطاً بــ «هنري الرابع»، إذ مثّلت فرقة اللورد شامبرلن في الواقع مسرحية للسفير البورغندي عنوانها «السير جون أولدكاسل». إن إبداعات شكسبير كان من عادتها التلبث في الهواء.

إن أولدكاسل، أو فولستاف، هو في مركز المسرحية. إنه الإله المقيم في حانات لندن، والذي يضمّ إلى صدره الواسع الأمير الصغير هال، وريث العرش، كما يضمّ الأب ابنه. وهو لا يقلق إلا عندما يعتلي هال العرش، ويتبرأ منه مستخدماً كلمات موجعة. ولقد قورن مع شكسبير من هذه الناحية، حين تبرأ من ندامآه المفترضين مثل روبرت غرين وتوماس ناش. وقد يكون ذا دلالة أن غرين كان له زوجة معروفة باسم Doll، وأن ضعف فولستاف سببه بغيّ معروفة باسم doll tere - sheete، ولكن هذا قد يكون مصادفة. وعلى أي حال، فإن فولستاف ضخم جداً، هائل جداً، إلى حد لا يمكن معه أن يماثل أحداً في الحياة. إنه شخص أسطوري مثل الرجل الأخضر.

ربما أصبح الناس يميّزون فولستاف أكثر من شخصيات شكسبير كلها، وهو الآن يظهر في مئات السياقات المختلفة، من الرواية إلى الأوبرا الرفيعة. لقد أصبح مشهوراً حالما ظهر على خشبة المسرح. نقرأ في إحدى القصائد: «ولكن دع لفولستاف يدخل، فلن تجد مقعداً إلا في الندرة» في المسرح،وتبتهج قصيدة أخرى بالمدة الطويلة التي «منع فيها فولستاف الجمهور من تكسير الجوز»(٤). حين كان فولستاف يظهر على خشبة المسرح، كان الجمهور يصمت ويترقب. والحق هو أن حضور فولستاف هو الذي جعل هذه المسرحيات مشهورة جداً. فالجزء الأول من «هنري الرابع» تكرر طبعه أكثر من أي مسرحية أخرى من مسرحيات شكسبير. وقُرئت طبعة quarto الأولى كثيراً وعلى نطاق واسع بحيث لم يبقَ منها إلا مزق، وأُعيد طبعها ثلاث مرات في العام الأول للنشر.

ولم يلبث فولستاف الصاخب، المتلاف، الجذلان أن أصبح نموذجاً قومياً. وبدا أنه إنكليزي مثل البيرة والسجق، ومسفّه عظيم لانتفاخ السلطة والأبهة، ومسرف في الشراب. ومحتال يخفي جرائمه بالفطنة والتبجح. إنه عدو الجدية بكل صورها، وبالتالي يمثل أحد الأوجه البارزة للمخيلة الإنكليزية. وهو يتحلّى بالطيبة والبشاشة حتى وهو يقود المجندين إلى حتفهم الأكيد، وبذلك المعنى يعلو على النقد، فهو يشبه أحد آلهة هوميروس الذين لا يعترض سلوكُهم العنيد سبيلَ قداستهم أبداً. إنه متحرر من الحقد، ومتحرر من الخجل، ومتحرر في الحقيقة من كل شيء. إنه الشوكة للوردة، والمهرج للملك، والظل للهب. وميله إلى التدمير والدعارة جزء من لغته التي تقلّد بلاغة الآخرين تقليداً ساخراً، وتتبع سلسلة تداعياتها الفوضوية. ولقد سبق أن رأينا كيف يترجم «الوقار» إلى «مرقة». إن فولستاف يقول كل ما يمكن التفكير فيه. لقد أخذ شكسبير الكوميديا إلى أبعد ما يمكن أخذها إليه.

أدّى دورَ فولستاف المهرجُ البارز في إنكلترا وليام كيمب. ويقدم إنيجو جونز وصفاً دقيقاً معاصراً لــ «سير جون فول ستاف برداء خمري اللون، وحزام واطئ، وبطن عظيم، ورأس كبير وأصلع، وجزمة تظهر ساقاً ضخمة منتفخة»(٥). إذاً كان ضخماً من كل النواحي، وكان كيمب النموذج الكامل للرجل السمين المضحك. كان هذا الممثل مشهوراً بالرقص الصاخب، وكان بالتالي يحمل فولستاف على الرقص والغناء على خشبة المسرح. لقد تمّ تصوره على أي حال تصوراً عظيم الإثارة. وكما يقول هازلت: «يكاد يكون ممثلاً في حياته العادية مثلما هو ممثل على خشبة المسرح»(٦).

إن تهجئة إنيجو جونز اسم فولستاف منفصل المقطعين، أي فول ستاف fall staff، يشكّل تورية فالوسية phallic ، أي ترمز إلى العضو الذكري phallus، لا تختلف عن تلك المرتبطة باسم شكسبير عند الفصل بين مقطعيه shake -spear، وأشار أكثر من ناقد تحليلي إلى أن شكسبير يخلق في فولستاف أنا أخرى يمكن أن يصرّف من خلالها كل طاقته الجامحة، وكل تحدّيه وميله إلى التهديم. يمكن أن نرى شكسبير وهو يبتسم خلف وجه فولستاف. إن فولستاف يفشُّ إدعاءات التاريخ والبطولة على كل صعيد، حتى حين كان مبدعه يكتب مسرحيات حول هذه المواضيع. كيف يمكن أن يكون مبدع «هنري الخامس» هو الكاتب الذي يجد متعة بالغة في تصرفات فولستاف الغريبة غير البطولية في ميدان القتال، ومحاكاته الساخرة للحماسة الحربية، وحتى للموت ذاته؟ إن فولستاف بذلك المعنى هو جوهر شكسبير المنعتق من الأفكار الأيديولوجية والتقليدية جمعاء. إنه يمضي محوّماً هو ومبدعه في جنة الخلد ــ حيث لا يوجد قيم أرضية. وبالطبع لا يُعقل ولا يتفق مع الزمن أن نصف شكسبير بأنه عدميّ، على الرغم من أن فولستاف المنغمس في الملذات، والمنكر للنظام الأخلاقي، قوي وحيوي لأن قوة شكسبير وطاقته قد حلّتا بمكان ما فيه. وجدير بالملاحظة

أيضاً أن الجزء الأول من «هنري الرابع» يتضمن بعض الكلمات من لهجة واريكشير، ومن بينها micher (التائه العابس)، و dowlas (كتّان خشن)، وGod saue the mark (الله يحمي الحدود، وكلمة mark أصلها مملكة مرشيا mercia القديمة التي كانت واريكشير جزءاً منها). إن شكسبير يبدو في مسرحية عن الآباء وشخصيات الآباء أنه يرتد من تلقاء ذاته إلى لغة أسلافه.

قال هيجل إن أبطال شكسبير العظام «فنانو أنفسهم الأحرار»، ومنهمكون في خلق جديد ومستمر لذواتهم. وهم مندهشون من عبقريتهم مثلما كان شكسبير يندهش عندما تخرج كلمات فولستاف من قلمه. لم يعلم من أين تأتي الكلمات، فما كان يعرف إلا أنها تأتي. وفي الأعوام الأخيرة، لم يعد دارجاً مناقشة شخصيات شكسبير وكأن لها وجودها المستقل على نحو ما خارج حدود المسرحية، غير أن ذلك كان دارجاً في ذلك الزمن. لقد أثبت فولستاف وزملاؤه الكوميديون أنهم ناجحون نجاحاً جعل شكسبير يستعيدهم مرة أخرى في «زوجات ويندسور المرحات».

وقد يكون هناك علاقة أخرى بين فولستاف وشكسبير. فكثيراً ما اعتبرت العلاقة بين الفارس السمين والأمير هال نسخة هزلية من العلاقة بين شكسبير و«الشاب» في السونيتات التي ينتهي فيها الهيام بالخيانة. و«الأداء» المزدوج للرجل والشاب في تلك المجموعة من السونيتات قد عُزِي إلى وَلَه شكسبير إلى ولده الميت، هي ذي بعض القوى الدافعة في حياته في هذه الفترة، و هي التي دفعته نحو أعظم إنجاز شعري.

* * *

الفصل الثاني والخمسون

كتاب الألغاز ليس معك، أليس كذلك؟

هل «سونيتات شيك ــ سبير» هي تمثيل صادق لتجربة شكسبير الداخلية، أم هي تدريبات على الفن الدرامي؟ أم أنها تقع في عالم ملتبس لا يمكن فيه تمييز الفن من التجربة. أتراها بدأت كشهادات على ناس حقيقيين وأعمال حقيقية، ثم تحوّلت في بطء إلى أداء شعري يُحكَم عليها بحسب شروطها؟

كان هناك أمثلة كثيرة للاحتذاء بها في التأليف. كان شكسبير يدخل ساحة مكتظة بالشعراء والمتشاعرين الذين كانوا ينشرون بانتظام مجموعات سونيتات موجّهة إلى أشخاص عديدين، حقيقيين وغير حقيقيين. وما انتشار مجموعة السير فيليب سيدني «أستروفيل وستيلا» في ١٥٩١ إلا دليلاً على أن مثل هذه الأعمال كان مطلوباً. ولقد سُحبت من التداول هذه الطبعة التي نُشرت من غير إذن، ولكن ناش وصف السونيتات في المقدمة بأنها «مسرح ورقي منثور عليه اللؤلؤ... في حين أن الحب الذي تمتزج فيه المأساة بالملهاة يؤديه ضوء النجوم»[١]. وهذا يوحي بأن التكلف والتصنع غالبين على هذا النوع الأدبي الذي لم يكن التعبير عن العاطفة الشخصية فيه شرطاً لازماً بأي حال من الأحوال. كانت السونيتات تؤلَّف من أجل عرض ذكاء الشاعر وبراعته في المقام الأول، واختبار قدرته على معالجة الأوزان الدقيقة أو الأفكار المطروقة. وأعقب نشرَ مجموعة سيدني نشرُ «ديليا» لصموئيل

دانيال،و «بارثينوفيل و بارثينوف» لبارنابي بارنز،و «كويليا» لوليام بيرسي، ومجموعة دريتون «مرآة فكرة» التي ضمّت خمسين سونيتا، و«فيديسا» لبارثولوميو جريفن، و«ديانا» لهنري كونستابل، ومجموعات جمهرة من المقلّدين. لقد أصبح تأليف السونيتات الدُرجة الأدبية الإنكليزية.

وما تميّز به مؤلفو السونيتات العديدون هو استخدامهم صوراً قانونية في سياق مغازلاتهم الشعرية. ولعل هذا جزء من مفرداتهم كأعضاء في الجمعيات القانونية المتعددة، غير أنه يوحي بازدواج تلقائي للحب والقانون في إنكلترا القرن السادس عشر. وتحفل سونيتات شكسبير بلغة القانون وصوره. ولكن عقله التجاري والقانوني كان على خلاف مع عروس شعره المعطاء، مثلما تعرض مسرحياتُه في الغالب الصراع بين الإيمان والشك، وهو الصراع الذي تنبثق منه عظمته.

ربما لم يبادر شكسبير إلى طبع سونيتاته، فهناك رغم كل شيء قرابة خمسة عشر عاماً بين التأليف والنشر. لعله اعتبرها أداء خاصاً من أجل جمهور مختار، مثله مثل فولك جريفيل الذي ذبلت مجموعة سونيتاته «سيليكا» في الدرْج. ولكن هذا لا يعني أنها تصف عاطفة صادقة، إذ إن قصائد جريفيل لا تطغى عليها عشيقة واقعية بل أدبية.

لقد اعترف أحد الشعراء، وهو جايلز فلتشر، أنه قد شرع في عمله الشعري «من أجل اختبار ملكة الفكاهة عنده»(٢). وربما يوضح لنا هذا الاعتراف أداءَ شكسبير أيضاً. هناك ما يدلّ على أنه كان ميّالاً في سياق حياته إلى تجريب مختلف أشكال الأدب، وما ذلك إلا لكي يثبت أنه قادر على تكييفها مع أغراضه تكييفاً ناجحاً. كان مطبوعاً على المنافسة التي تجلّت في تجاوزه مارلو و كيد، وكانت السونيتا قد غدت في هذه المرحلة أعظم اختبار للموهبة الشعرية. لذلك استخدم شكسبير كثيراً من المواضيع المطروقة ــ

جمال الحبيب، وقسوة الحبيب، والرغبة في إسباغ خلود الشعر العظيم عليه أو عليها، وتظاهر الشاعر بالشيخوخة، ونحو ذلك ــ وأعطاها تأكيداً درامياً، وفي الوقت ذاته كان استخدامه شكل السونيتا بالغ الإتقان. كان يجلس ويكتب أفضل السونيتات طراً.

تتوجه السونيتا الأولى علانية إلى شاب مشجِّعة إياه على الزواج والإنجاب لكي تستمر صورته الجميلة في العالم. وجرت تخمينات لا تحصى عن متلقّي هذه النصيحة المسداة من محب. وفي رأي كثير من كتاب السيرة، فإن سعفة النخل يجب أن يكافأ بها إيرل ساوثمبتون. لقد رفض أن يتزوج الليدي إليزابيث دو فير، حفيدة اللورد بيرجلي، ويُفترض أن يكون ذلك هو مناسبة السونيتات الأولى ــ طلبت تأليفها أمه الغاضبة، كما يقال. ولكن هذا الوضع المعقد حدث في ١٥٩١، وهو وقت مبكر لتأليف السونيتات، والتاريخ الأرجح لابتداء العلاقة السيئة الذكر بين ساوثمبتون وإليزابيث فرنون هو عام ١٥٩٦.

ويظهر أن المرشح الملائم أكثر هو وليام هيربرت، إيرل بمبروك لاحقاً. ففي ١٥٩٥، وفي سن الخامسة عشرة، كانت أسرته تحثّه على أن يتزوج ابنة السير جورج كاري، ولكنه رفض ذلك. ولعل هذا هو الحافز إلى سونيتات شكسبير المبكرة. فنظراً إلى أن والد وليام هيربرت كان راعي الفرقة التي عمل شكسبير وكتب المسرحيات لها، فمن الطبيعي أن يطلب من شكسبير أن يزوّده بالإقناع الشعري. و ربما تناوب على استكتاب القصائد والد وليام هيربرت مرة، ومرة والدته، ماري هيربرت الشهيرة، شقيقة السير فيليب سيدني، ورئيسة جماعة أدبية كان شكسبير مشاركاً فيها.

وفي ١٥٩٧، وضعت أسرة وليام هيربرت خطة زواج أخرى لابنها ربما هيأت له فرصة مماثلة، ولكنها لم تسفر عن شيء. إن نفور هيربرت الشاب يبدو سياقاً أفضل لنصيحة شكسبير. وهذا قد يساعد على توضيح التشوش المتعلق

بالإهداء الذي كتبه الناشر فيما بعد: «إلى السيد W.H.». أمن الممكن ألا يكون هذا هو William Herbert وقد خوطب بالسر؟ وقد يساعدنا هذا على توضيح إهداء بن جونسون السريّ إلى هيربرت عند نشره Epigrammes (قصائد قصيرة ساخرة) في ١٦١٦: «عندما ألفتها لم أكن أضمر شيئاً يحتاج إلى شيفرة للتعبير عنه».

دخل وليام هيربرت حياة شكسبير في لحظة مواتية، ولكن العلاقة بينهما لا يمكن أن يربكها إلا الاستدلال والتخمين. أهديت طبعة folio الأولى لأعمال شكسبير إليه، وإلى شقيقه فيليب، إيرل مونتغمري، وفي سياق ذلك الإهداء يُوصَف المؤلّفُ للمهدَى إليهما بأنه «خادمكما، شكسبير.» وعن المسرحيات مكتوب أن الأخوين بمبروك قد «أولياها، وأوليا الكاتب كثيراً من الرعاية»، وأنه «سوف يحسن التعامل معهما كما أحسنه مع أبيهما.» وهناك إشارة أيضاً إلى أن سيادتهما «قد أعجبتهما عدة أجزاء عندما جرى تمثيلها». وطُرح أحياناً أن النبلاء البارزين من مثل الأخوين بمبروك لم يكونوا عادة يقيمون علاقة مع ممثل أو كاتب مسرحي، ولكن الحال ليست هكذا. فلقد أظهر وليام هيربرت خاصة حزنه على وفاة ريتشارد بيربج في ١٦١٩، وكتب من وايتهول إلى إيرل كارليل أنه «أقيم عشاء عظيم للسفير الفرنسي في هذه الليلة هنا، والفرقة كلها تمثل حتى في هذا الوقت، وبما أنني رقيق القلب لم أحتمل رؤيتها بعد وقت قريب من فقدان بيربج، أحد معارفي القدماء»(٣). ولاشك في أن فقدان شخص آخر من معارفه القدماء منذ ثلاث سنوات خلت، أي وليام شكسبير، قد أثار في نفسه مشاعر مماثلة.

جرت محاولات عديدة لنسج قصة متماسكة من مجموعة سونيتات شكسبير. ففي السونيتات السبع عشرة الأولى يوجه الشاعر فيها الخطاب إلى شاب وسيم حاثّاً إياه على الزواج، ولكن السونيتات تتخذ بعد ذلك نغمة أكثر

حميمية وخصوصية. يخاطب الشاعرُ الشابَ كحبيب بكل ما قد توحيه هذه المكانة من مشاعر متناقضة. يَعِده الشاعر بالخلود، ثم إنه يندب عجزه، والشاعر يعبده، ثم إنه يلومه على قسوته وإهماله، بل إن الشاعر يغفر له سرقة خليلته.

وبعد ذلك تُغيّر القصائد اتجاهها وعاطفتها مرة أخرى، مع انشغال السونيتات السبع والعشرين الأخيرة بخيانة «السيدة السمراء» التي تستحوذ على تفكير الشاعر. كما أن السونيتات تعْلق في حيوية الزمن، في سياسات المرحلة ومواكبها، في مخبريها ومتملقيها، وجواسيسها وحاشيتها، وكل ذلك يستحضر العدة الكاملة للدولة الإليزابيثية الكامنة وراء خطاب الشاعر المتقد العاطفة للحبيب.

ومن السونيتات ما يوحّدها المزاجُ والنغمةُ وليس القصة، وهناك فجوات متعددة تجعل التفسير أشبه بالافتراض. ولا يتضح لنا أيضاً أن السونيتات موجهة إلى الشخص ذاته. تبدو إحداها، وهي ذات الرقم ١٤٥، أنها كُتبت إلى آن هاثاوي في وقت مبكر جداً، وربما هناك متلقّون آخرون مجهولون. وبالطبع فإن كثيراً منها قد لا يكون وُجِّه إلى أي شخص محدد. ويبدو أن شكسبير في بعض المواضع يتبنّى مواضيع مطروقة في السونيتا ــ الصراع الأبدي بين الجسد والروح، والحب والعقل، مثلاً ــ على سبيل التنافس،أو المباراة المضمرة مع شعراء آخرين. والسونيتات الأخيرة عن موضوع «السيدة السمراء» قد قُرئت على أنها مضادة للسونيتا، إذ إن تقاليد الشكل تُستخدم بغية قلب مادته المألوفة. نجد هنا تلميحات تتصف خفتها بالدرامية الفائقة، وذلك في ما تظهره هذه السونيتات من ابتهاج بانتصار الطاقة الخلاقة. كان شكسبير قد اشتُهر بموهبة المناجاة الدرامية ــ وهذه كانت واحدة من إضافاته إلى المسرحية التي تدور حول السير توماس مور ــ وكان طبيعياً

تماماً أن يأخذ ذلك الشكل من الجدل الداخلي، ويسقطه على قصائد متوالية. كان يختبر إمكانات مختلفة ضمن نطاق المشاعر الإنسانية. ويمكن أن نقول إنه تخيّل في السونيتات مشاعر الإنسان في الأوضاع التي يصفها. وحين يكتب الشعر ممثل بارع، فإن شعره سيكون على هذه الشاكلة.

هناك ترابطات واضحة جداً بين السونيتات وبعض المسرحيات المبكرة، ويبدو أن هذه الترابطات تثبت القول إن شكسبير قد بدأ كتابة السونيتات في منتصف تسعينات القرن، حين كانت كتابتها في الذروة. هناك ترابطات معينة بينها وبين «كوميديا الأخطاء»، و«سيدان من فيرونا»، و«خيبة سعي المحبين»، و«إدوارد الثالث» المشكوك فيها. ثمة سيناريو في القصائد يلتمس فيه شاعرٌ معرض للشبهة حبَّ شاب رفيع الحسب، وهذا السيناريو تجري إعادة تمثيل درامية له بين هيلينا و برترام في «الخير في حسن الختام»، وهو نموذج من النماذج التي صاغته مخيلة شكسبير. وبالطبع هناك سونيتات كاملة في «خيبة سعي المحبين» تدلّ على تكامل إبداع شكسبير. ففي هذه المسرحية نجد الحسناء السمراء، روزالين التي قد تكون وقد لا تكون مرتبطة بالسيدة غير المخلصة في المتتالية الشعرية. ونحن لا نستطيع أن نؤكد إلا أن شكسبير كان يتلاعب بالإمكانات الدرامية للسيدة السمراء. ففي «سيدان من فيرونا» أيضاً، يتخلّى فالنتاين عن سيلفيا من أجل صداقته مع بروتيوس، وهذه حالة أخرى متطورة متكررة في السونيتات. وحين يشير الراوي في السونيتا الثالثة والتسعين إلى أنه يتصرف «مثل زوج مخدوع»، فهو يحتذي حذو كثير من مسرحيات شكسبير.

قد يكون من الأفضل أن نعتبر القصائد أداءً. فالإرادة الموجِّهة هي التي تصوغها كلها مظهرة سلطة غير شخصية تقريباً، وتمكناً من الأداة. ويبدو شكسبير أنه كان قادراً على أن «يفكر» ويكتب رباعيات من غير عناء، وهذا

يفترض درجة عالية جداً من الذكاء الشعري. إن أحداً لم يقرأ مجموعة سونيتات كهذه بحثاً عما يتجلّى فيها من سيرة الكاتب ــ وهذا كان غريباً تماماً عن ذلك النوع من الشعر ــ وفي هذا التاريخ المتأخر قد يكون مفارقة زمنية أن نبحث عن أي تدفق للعاطفة الشخصية أو الآلام الشخصية المبرّحة. فالواقع هو أن السونيتات لم تُعتبر حوامل للتعبير الشخصي إلا في أوائل القرن التاسع عشر، عندما اخترع الرومانسيون الذات الشعرية الفردية. ويمكننا أن نتذكر كلمات دون Donne عن شعر الحب عنده: «أنت تعلم غاية ما بلغته في أحسن الأحوال، وحتى في ذلك الوقت، فقد أحسنت العمل أكثر ما أحسنته عندما قلت أقل ما يمكن من الحقيقة»(٤). وما يثير بعض الاهتمام هو أن شكسبير يربط الشعر بـــ «الاختلاق» في خمس مناسبات في مسرحياته. لذلك يمكن أن نقول عن السونيتات ذاتها مع المهرج في «كما تشاء» إن «أصدق الشعر أكذبه.» وهكذا فإن المشروع الذي ربما بدأ ممارسة خاصة إجابة إلى رغبة الأبوين بمبروك قد أصبح مشروعاً دائماً، إذ كانت السونيتات تزداد بين الحين والحين، وتأخرت كتابة بعضها حتى ١٦٠٣، إلى أن أعدّها شكسبير للنشر أخيراً. والإشارة الأولى إلى تأليفه «سونيتات حلوة بين أصدقائه المقربين»(٥) قد ظهرت في الواقع سنة ١٥٩٨. ثم أن بعضها طُبع في مختارات ١٥٩٩ عنوانها «الحاج المستهام، وليام شكسبير». ولقد أشير فيما بعد إلى أن شكسبير قد «استاء كثيراً» من ناشر هذه الطبعة غير الرسمية أو غير المرخصة، لأن أشخاصاً «مجهولين تماماً قد تجرؤوا على الاستقواء باسمه»(٦). لعل شكسبير قد أغضبه احتواء المختارات على سونيتات أخرى لم يؤلفها هو، وكان واضحاً أنها أدنى مستوى من سونيتاته.

كما أنه أضاف بعض السونيتات في وقت متأخر، وحذف بعضها الآخر، وذلك لكي يصوغها كلها في ما يشبه الوحدة الدرامية. هناك ما يدلّ

على التنقيح في أربع سونيتات على الأقل، وهذا التنقيح اعتمده لاحقاً بغية توحيد المجموعة. وهناك التقاء أيضاً بين ما دعاه الدارسون «الكلمات النادرة المبكرة» و«الكلمات الجديدة المبكرة». وهذا المزيج يوحي بأن شكسبير قد توفر على السونيتات في أوائل التسعينات ومنتصفها، ثم عاد إليها للتنقيح في مطلع القرن السابع عشر. ويبدو أن سونيتات أخرى قد أضيفت بين الحين والحين خلال هذين التاريخين. وهذا التأليف المتقطع يثير الشك في وجود أي قصة متماسكة عن الحب والخيانة في مجموعة السونيتات.

وفي الطبعة الأولى سنة ١٦٠٩، أضيفت قصيدة طويلة إلى السونيتات هي «شكاة عاشق»، وهي عمل نمطي على طريقة سبنسر في Amorette، ودانيال في Delia. وربما كانت هذه الممارسة كلها طريقة في تأكيد جدارته الشعرية. ولذلك فإن السؤال الذي أرّق أجيالاً عديدة من الباحثين ــ هل هذه مغامرات في البلاغة الدرامية أم رسائل متقدة العاطفة إلى حبيب؟ ــ يصبح سؤالاً لا جواب له. وقد يكون هذا هو الأهم. فمن أي جهة ننظر في أعمال شكسبير، نرى استحالة تحديد غاية أو معنى لا يمكن الهجوم عليه.

وهذا يروغ بالطبع أمام أولئك الذين بحثوا عن توازيات في حياة شكسبير الخاصة للشخصيات في قصائده. والإشارات إلى شاعر منافس يدّعي الحظوة عند شاب قد فُسّرت بأنها تلميحات إلى صموئيل دانيال، وكريستوفر مارلو، وبارنابي بارنز، وجورج شابمان، ونظّامين متنوعين آخرين. و«الفتى الجميل»، موضوع عاطفة الشاعر، قد تماهى مع إيرل ساوثمبتون. على أن مخاطبة إيرل شاب على هذا النحو البذيء لم تكن لتخفى في أواخر القرن السادس عشر، كما لا يمكن تصور اتهامه بالخلاعة والخيانة، كما يتْهم شكسبير متلقيّه غير المسمَّى. وكثيراً ما جرت مماهاة «السيدة السمراء» مع ماري فيتون، وإميليا لانير، وبغيّ سوداء من شارع تيرنميل في كلاركنويل.

لذلك كُتبت قصص مفصّلة عن تخلّي إميليا لانير عن شكسبير بعد أن هويت إيرل ساوثمبتون، والاقتراح الذي قُدّم هو أن تجربة الفقد كلها قد لفّها بالغموض حينئذ خطر انتقال مرض تناسلي من هذه المرأة غير المخلصة. وهذا درامي جداً، ولكنه ليس فناً. ويبدو أن كتّاب السيرة المستترين أولئك قد نسوا أن أحد تقاليد مجموعة السونيتات هو أن يهب الشاعر الشهم خليلتَه لصديقه الحميم. وكان شكسبير يتّبع المأثور على طريقته المتفجرة. وحقيقة الصمت العام تقريباً، الذي استُقبلت به المجموعة عند نشرها في ١٦٠٩ يشير إلى عدم وجود أي جدال، أو فضيحة خاصة مرتبطة بها، ومن المرجح في الحقيقة هو أن جمهور تلك الأيام قد وجد السونيتات قديمة العهد قليلاً.

من المؤكد أن شكسبير كان يعرف إميليا لانير معرفة جيدة. كانت خليلة اللورد هنسدون الذي كان راعي فرقة اللورد شامبرلن، وقريبة روبرت جونسون، الموسيقي الذي تعاون مع شكسبير في عدة مناسبات. كانت إميليا شاعرة أيضاً، وفي وقت لاحق، أهدت أحد مؤلفاتها إلى كونتيسة بمبروك. كان اسمها بالأصل إميليا باسانو، إذ كانت ابنة بابتست باسانو غير الشرعية. ووالدها هو ابن أسرة يهودية من البندقية أصبح أفرادها موسيقيين في البلاط. وقد مات في وقت مبكر، وأصبحت إميليا في شبابها تحت وصاية كونتيسة كنت Kent قبل أن تحضر إلى البلاط حيث «لقيت دعماً كبيراً من جلالتها ومن نبلاء كثرٌ». ومن أولئك النبلاء كان اللورد الكهل هنسدون الذي كان يكبرها بخمسين سنة، ولكن عندما حملت، زُوِّجت للتمويه «مغنياً جوّالاً»[٧] يدعى أدولف لانير.

كان أفراد أسرة باسانو يصاحبون أداء مسرحيات شكسبير في القصور الملكية. كانوا من أهل البندقية ذوي البشرة الداكنة، وقد وُصف بعض أقرباء إميليا بأنهم «رجال سود». لذلك ربما لا تكون مصادفة أن يكتب شكسبير

مسرحية حول أسرة يهودية من البندقية، وأن يكون اسم أحد شخصياتها المركزية باسانيو. وهنا يمكننا أن نعلق على طريقة شكسبير في الإبداع. ينقسم بابتست باسانو قسمين. يصبح شايلوك، التاجر اليهودي، و باسانيو. كان شكسبير يحب عملية انقسام الذات. وقد يكون لذلك ارتباط ما أيضاً بـ «عطيل» التي تجري أحداثها في البندقية، وهناك ارتباط أشير إليه سابقاً مع روزالين في «خيبة سعي المحبين»، التي توصف بأنها «سوداء كالأبنوس».

وتظهر إميليا لانير ابنة باسانو ظهوراً أوضح في السجلات التاريخية عن طريق يوميّات سيمون فورمان، الساحر الإليزابيثي التي كانت تستشيره حول حظوظ زوجها. ومن الواضح أيضاً أن الطبيب الطيب قد أغواها، ولم تكن الأولى ولا الأخيرة. ولا يمكن أن نعرف إن أحبها شكسبير، وحتى إن أحبها لا نعرف إن كانت هي السيدة الغادرة التي خلّدت ذكراها السونيتات.هناك تفصيل موحٍ على أي حال. يذكر سيمون فورمان أن إميليا لانير كان تحت حنجرتها شامة، وفي «سيمبلين» يصف شكسبير شامة تحت نهد إموجين الجميلة (والعفيفة).

* * *

الفصل الثالث والخمسون

أنت تصرّ على هتك الأستار عما وراء حرفتي

وبدلاً من التفكير في الأشخاص الموجهة إليهم السونيتات، من الأنسب أن نفكر في المتكلم. فالسونيتات يوجهها شكسبير إلى نفسه بالمعنى الوحيد المهم، فعروس شعره هنا قابلة وليست أماً. لذلك فهو يحوّل باستمرار حبه لشخص إلى حب فكرة أو جوهر. والقصائد نفسها تحتفظ بأسلوب خطاب مباشر جداً، فصاحة عميقة التأثير تتصف بالضبط والإقناع والسلاسة. وهي تظهر عقلاً عظيم القوة، حسن التنظيم والتصنيف، وتكشف عن ثقة هائلة بالنفس إضافة إلى ذكاء مفرط. والمتكلم شديد الولع بالتوريات. وهناك أحياناً شيء من التواضع الزائف، غير أن النغمة مغامرة وجريئة على العموم. والمتكلم يتباهى كثيراً بما يؤدي، ويصرّ على أن شعره سوف يخلّد ذكره. والقصائد تمثّل راوياً يتشهّى المرأة، ويمكن أن يكون شديد الافتتان بها وشديد الغيرة عليها. وهذا ليس وليام شكسبير بالضرورة، بل وليام شكسبير كشاعر.

ولسوف نخطئ بالطبع إذا حاولنا أن نثبت أن وفرة التوازيات الخارجية تعني عدم وجود تواز مطلقاً. فمن الممكن بالتأكيد أن تكون عناصر من حياة شكسبير العاطفية قد دخلت القصائد مثلما دخلت المسرحيات. ويمكننا أن نلاحظ، مثلاً، نزعة المنافسة الحادة في طبيعته. ويبدو أنه كان مثقلاً بالتحدي الأدبي المتوقع، ووجود المنافس الأدبي. والأمر المعقول أكثر من غيره إذاً

هو أنه اخترع أو لفّق فكرة الشاعر المنافس كحافز لابتكاره، إذ إن التفكير في «شخص يفْضله» منحه إحساساً بالحد الذي استطاع تخطّيه بعدئذٍ.

والمثير للاهتمام هو أنه لم يمدح في حياته المهنيّة أحداً من زملائه الكتاب. كان طموحاً، وحيوياً، وواسع الحيلة للغاية. من سواه تخيّل هذه المجموعة الرائعة من المسرحيات التاريخية وهو في حداثة سنه؟ ففي المسرحيات المبكرة نجح في محاكاة المؤلفين المحدثين من مثل مارلو و ليلي محاكاة ساخرة، وهذا يمكن تفسيره بالطبع بأنه ضرب من الاعتداء.كان يحسن خلق شخصيات صريحة العدوانية أو ماكرتها، مثل ريتشارد الثالث أو إياغو. وما يثير الفضول هو أن كثيراً من الحوارات في مسرحياته يأخذ شكل المنافسة أو المباراة في الذكاء. وهناك كثير من الازدراء، وفراغ الصبر، والغضب والمشاكسة في السونيتات. لقد حثّه أسلافه و «مصادره» على مواصلة السعي إلى التمكن والبراعة، ويجب أن نضيف أن شكسبير لم يصبح الكاتب المسرحي الأبرز في لندن مصادفة أو مفاجأة، بل تمنّى ذلك وجدّ في العمل من أجله.

وربما يكون لهذا ارتباط ما بنغمة ملحّة أخرى في السونيتات يبدو فيها الراوي إنساناً منعزلاً في جوهر الأمر. ومما له دلالته أن «المحبوب»، إن وجد، لا يُذكر اسمه أبداً ــ ولاسيما أننا نعرف أن شكسبير يؤكد له أنه سوف يجعله خالداً. لقد أراد شكسبير من العالم أن يجلّ ويذكر حبَّه وليس أي متلّقٍ لذلك الحب. فما يتأمله شكسبير في قصائده هو الطبيعة الحقيقية للذاتية. كانت ذاته هي موضوعه، وكان الآخرون محبوبين بقدر ما أحبوا فيه هذه الذاتية البارعة الذكية.

ويمكننا أن نذكر ملاحظة أوبري أن شكسبير كان يرفض الاشتراك في «دعارة» زملائه. وقضى معظم حياته المهنيّة ساكناً في غرف مستأجرة بعيداً عن أسرته. ربما كتب إليها بعض الرسائل، ولكن أياً منها لم يبقَ. وهناك قليل

من الذكريات عنه، وكان هو بالطبع متفرداً بتكتمه. أكان خجولاً، أم متحفظاً، أم منقبضاً عن الناس؟ إن واحدة من هذه الكلمات أو كلها قد تنطبق على وجوده في هذا العالم. ولقد عرفنا مما رُوي عنه أنه كان محباً، وظريفاً، وصعب الإرضاء، وسلساً. ولا يلزم عن ذلك أي تعارض. يجب أن نتذكر أنه أدّى دوره في هذا العالم أداء ناجحاً أعظم النجاح، فهو قد أسبغ بهجة عظيمة على تلك الشخصيات التي تخلق نفسها مثل فولستاف، وتعيد خلقها لأي وضع ممكن التصور.

إن علامة وجوده القوي ونفوذه هي أن «شكسبيريته» المتفردة تتجلّى كلها في جميع الموضوعات والأمزجة المتأصلة في السونيتات. وقد يبدو هذا أمراً عادياً تماماً،ولكنه ظاهرة جديرة بالتأمل. فلا يوجد كاتب آخر يحتفظ باتساق شخصيته واستمرارها في الكوميديا و التراجيديا، وفي الشعر والنثر، وفي المسرحيات التاريخية والمتخيّلة. إنه ينتحل نفسه، ويحاكيها ساخراً منها. ولغة السونيتات الرنانة عن الحب وهواجسه تُردّد لغة رتشارد الثاني المغلق عليه في السجن، فهو يرجع إلى لغة ذلك الملك الممثل كلما مال إلى التأمل. وهناك أصداء كثيرة من «الليلة الثانية عشرة» في السونيتات بحيث يكاد يكون ممكناً أن نعتبر أن شخصية فيولا المرأة / الرجل، هي السيدة / السيد في مجموعة السونيتات.

هناك عبارة في السونيتا ١٢١ تتردد كلماتها في المسرحيات: «أنا من أنا». وبالطبع هذه إعادة لكلمات الرب لموسى على جبل حوريب. ولكن العبارة يمكن مقارنتها مع عبارة إياغو: «أنا لست أنا». إن شكسبير هو كل شيء ولا شيء في آن معاً. إنه متعدد ومع ذلك لا شيء. ويكاد يكون هذا تعريفاً للمبدأ الخلاق ذاته، والذي هو مبدأ تنظيم بلا قيم أو مُثُل عليا. لقد وصفت فيرجينيا وولف شكسبير بأنه «شفّاف الغياب والحضور»[1]، وهذا التوازن الغريب يبدو

أنه يلخّص حالة وجود عبقريته وعدم وجودها في أعماله. إن حضوره يتجلّى في غياب الحضور. كان مفرط الأنانية، صورة سلبية داكنة جداً إلى حد تحوّلت معه إلى صورة موجبة. ربما كان هذا في البداية مسألة فطرة، أو ضرورة حيوية، ثم إنه أصبح فيما بعد جزءاً من نموذج متعمَّد.

لذلك هناك لغز هو لغز احتجابه، ومحو ذاته، والاستخفاف بها. ويمكننا أن نتخيل، ويكون تخيّلنا مقنعاً، أنه تكيّف مع كل وضع ومع كل شخص واجهه. كان يفتقر إلى «الأخلاق» بالمعنى المصطلح عليه، بما أن الأخلاق يحددها النفور والتعارض. ليس فيه خيلاء خاصة ولا غرابة أطوار خاصة.

ونجد في السونيتات أيضاً شيئاً من تحقير الذات، وحتى الاشمئزاز منها. وهذا هو مفتاح جزء من معنى هذه القصائد. فبعد أن أدرك أنه مذنب، انجذب إلى أولئك الذين سيؤذونه. وبعد ذلك أربكه ذلك الأذى (ولو كان عدم اكتراث فقط)، فبحث عن عزاء في الفكر. لقد بقي شكسبير معظم حياته ممثلاً أكثر منه جنتلماناً، ولم تفارقه تماماً وصمة المسرح العام. ففي السونيتا ١١٠، يقول الراوي متأسفاً «عملت نفسي للفرجة كالمهرج»، وفي السونيتا التالية يرثي لـــ «اسمه الذي يوسم بالعار» من المجال الذي يعمل فيه. لذلك تحرّى كثير من النقاد في شكسبير نفوراً من المسرح وكراهية لحرفة كتابة المسرحيات والتمثيل فيها. فالمسرح هو واحد من الاستعارات المتكررة للغرور والعبث البشريين. وحين يشبّه إحدى شخصياته بالممثل، فالتلميح يكون سلبياً على العموم. وهذا يصحّ على مسرحياته المتأخرة خصوصاً. من الصعب أن نتبين إلى أي حد كان هذا أمراً عادياً في ذلك العصر، وإلى أي حد كان انعكاساً لموقف شكسبير. ربما كان ضرباً من التذمر المتكرر لا ينبغي أخذه مأخذ الجد. وإذا افترضنا أنه حقيقي، كان ذلك أحد الأدلة على انقسام الذات. فحين كان يشعر بالازدراء كان يشعر في الوقت ذاته بالحالة التي يكون عليها المزدرَى.

إن قصائده الموجهة إلى «خليلته السوداء» تتضمن تلميحات إلى اشمئزاز جنسي وغيرة جنسية يمكن العثور عليهما في مسرحياته أيضاً. هناك إشارة إلى عاطفة جنسية نحو المثيل في «تاجر البندقية» و«عطيل»، وغيرهما ــ عاطفة لا تختلف عن العاطفة التي يظهرها كاتب السونيتات نحو فتاه الأثير. وهناك أيضاً التلميحات المبطَّنة إلى مرض تناسلي مرتبط بــ «السيدة السمراء». إن سونيتات شكسبير حافلة بالدعابات و التعريضات الجنسية. ولغة القصائد ذاتها جنسية، رشيقة، حيوية، مبهمة، غير مكترثة بالأخلاق. ونستدل من المسرحيات على أنه كان مشغولاً بالنشاط الجنسي بكل صوره. وهو يبزّ شوسر وكتّاب الرواية في القرن الثامن عشر في تضلعه من البذائة والدعارة. إنه أكثر الكتّاب المسرحيين المعاصرين له إثارة للشهوات في مجال كان التنافس فيه عنيفاً. هناك ما يزيد على ثلاثمئة تلميح جنسي في المسرحيات، إضافة إلى الاستخدام المتكرر للعامية الجنسية[٢]. هناك ستة وستون مصطلحاً للمهبل منها clack و dish، و salmon's tail ، و lock، و crack، وscut ، و ruff. وهناك أسماء كثيرة للعضو الذكري إضافة إلى الإشارات المتكررة إلى اللواط ومضاجعة الذكور واللعق. يصرّح أرمادو في «خيبة سعي المحبين» أنه سمح لسيده المنتمي إلى الأسرة المالكة أن «تعبث إصبعه الملكية بغائطي».

إن التطرق إلى أمور الجنس هو الذي يكون فيه شكسبير أكثر إثارة ورشاقة و ظرافة. وهذه الأمور من التفشي بحيث أنها تلقي ظلها الكامل على نهاية «تاجر البندقية» مثلاً، حيث يطغى عدد من التوريات البذئية على الحوار الأخير. كان الجمهور الإنكليزي على الدوام يستمتع بالهزل والفحش الجنسيين، وكان شكسبير يعلم أن مثل هذه الكوميديا سوف تسرّ المشاهدين من الطبقة «العليا» و«الدنيا». ولكن التوريات والتلميحات الجنسية في مسرحياته تتعدى كونها أداة درامية، إذ إنها جزء من نسيج لغته وتركيبها. إن كتابته تفعمها المعاني الجنسية بالحيوية.

ويمكن أن يذهب أحدهم إلى أن هذه اللغة هي في جزء منها تعبير جنسي للأعزب أو الزوج الغائب المخلص، إلا أن الحس العام يقترح شيئاً مغايراً. فالذكريات المكتوبة (أو الإشاعات) لمعاصريه تشير إشارات قوية إلى اشتهاره بالمغازلة. ربما «دُفع»، كما يقول، إلى متعة النساء في عالم كان فيه الجنس قوة غامضة وخطرة. ويبدو أن كاتب السونيتات قد مسّه فزع وهلع من المرض التناسلي، وذهب بعض كتاب السيرة إلى أن شكسبير نفسه قد مات من حالة مرتبطة بالمرض التناسلي. ولا شيء في حياة شكسبير أو شخصيته يمكن أن يستبعد هذا الاحتمال.

كان عصر إليزابيث هو عصر الاختلاط الشديد والمفتوح. كانت نساء لندن معروفات بالمصادقة، واعترف الرحالة بأن حرية الجنسين والمحادثات الخليعة بينهما قد فاجأتهم. على أن النشاط الجنسي لم يكن شيئاً مألوفاً في العاصمة فقط. فقد ورد في السجلات أن خمسة عشر ألف بالغ في إسيكس من أصل عدد سكانها البالغ أربعين ألفاً، مثلوا أمام محاكم الكنيسة لارتكابهم جرائم جنسية في الفترة الواقعة بين عامي ١٥٥٨ و ١٦٠٣. [٣] وهذا عدد ضخم جداً، ولا يمكن إلا أن يسيء إلى ما في المدينة من ظروف مواتية وأشياء جذّابة أكثر اتضاحاً.

كان الناس في ذلك الزمن لا يولون نظافة الجسد وصحته اهتماماً دائماً، على الأقل من منظور حديث. وكان الفعل الجنسي إما مصارعة في الوحل، وإما اقتراناً معطَّراً. وبغية تحاشي الروائح والمناظر الكريهة، تعوّد الرجال والنساء على ممارسة الجماع بالملابس الكاملة. وكثيراً ما كان ذلك فعلاً عاجلاً ومختَلساً، مجرد إراقة لحيوية الشباب. وهذا الفعل يثير في بعض السونيتات اشمئزازاً وشعوراً بالعار. إن هملت يكره النساء، والنفور من الفعل الجنسي واضح في «العين بالعين» وفي «الملك لير»، وفي «تيمون الأثيني»

وفي «ترويلوس وكريسيدا». وبالطبع فإن هذا من وظائف الحبكة، ولا يمكن أن يُعدّ تعبيراً عن موقف شكسبير من هذا الأمر (إذا افترضنا أن له موقف)، غير أنه مرآة للواقع المحيط به.

إن تعلق الشاعر بالشاب في السونيتات، سواء أكان واقعياً أم مفترضاً، يوحي بأن شكسبير يتفهم الصداقات المخلصة للذكور. وسبق أن لاحظنا وجود مثل هذه الصداقات في المسرحيات. والواقع أيضاً هو أن شكسبير ممثل «بالفطرة»، ولقد اتضح عبر العصور أن الممثلين كثيراً ما تستحوذ عليهم نزوات جنسية مبهمة. ولابد أن يكون للممثل العظيم مزاج متفرد الحساسية والمرونة، وقادر على انتحال مئات الحالات النفسية المختلفة. وهذا ما افترض علماء النفس أنه عنصر «أنثوي» متأصل من حب الأم أو محاكاتها. وليس علينا أن نذهب بعيداً في حقول علم النفس حتى نجد أن هذه الملاحظة معقولة أكثر من غيرها. منذ زمن الدراما الإغريقية في القرن الخامس قبل الميلاد، جُعل الممثلون في صنف الشهوانيين والمتخنثين، وفي لندن أواخر القرن السادس عشر، حمل الوعّاظ والأخلاقيون على الخصائص الجنسية المتقلبة للممثلين. كما أن التمثيل اعتُبر غير طبيعي، ومحاولة للفرار من الطبيعة، وتحدّياً للرب. وهذا لا يثبت شيئاً يخصّ شكسبير، إلا أنه يساعد في توضيح السياق والمجتمع اللذين عمل فيهما.

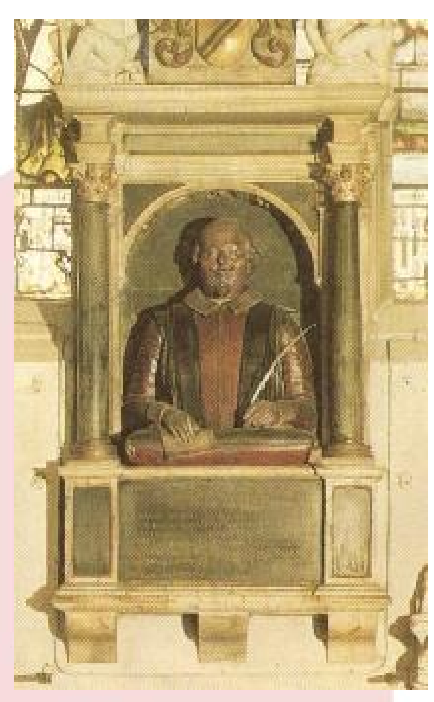
كان يعرف في أثناء الكتابة ما معنى أن يكون كليوبترا و أنطوني معاً، وروميو وجولييت معاً. لقد أصبح روزاليند وسيليا، بياتريس والسيدة كويكلي. لقد خلق أدواراً أنثوية لا تُنسى أكثر من أي واحد من معاصريه.. وهذا لا يدلّ ضمناً على أنه مصاب بالشذوذ الجنسي بأي معنى من المعاني، بل يدلّ على هوية جنسية غير محددة أو عائمة. كان قابلاً لأن يكون أنثى وذكراً في آن معاً. ولابد أن يكون مجال فنه قد أثّر خلال حياته في عالم الناس. ويمكننا

هنا أن نتذكر الصورة المكتشفة حديثاً لإيرل ساوثمبتون وهو في ثياب امرأة. ففي أواخر القرن السادس عشر، كان يُعدُّ طبيعياً ومناسباً أن يؤكد الذكور من أصحاب النسب الرفيع الوجه الأنثوي لطبائعهم، إذ كان هذا جزءاً من الفلسفة الإنسانية في عصر النهضة، لا غنى عنه للسلوك «الدمث». وكان مفهوم التخنث الإلهي جزءاً من التعاليم المبسطة والحديثة الدُرْجة، والتي أحياها أتباع الأفلاطونية في عصر النهضة. وها هو ذا السياق الصحيح الذي ينبغي أن نفهم فيه توسل شكسبير إلى الحبيب المزدوج الجنس. وهذه ليست دعوة إلى اللواط الذي بقي جريمة كبرى في القرن السادس عشر مع الهرطقة والشعوذة. حتى الشعراء الذين اتهموا بذلك من مثل كريستوفر مارلو ستروا تلميحاتهم برداء كلاسيكي ملائم. وفي نصوص القرن السادس عشر، يتضح أيضاً أن ما يمكن وصفه باللواط النظري كان يعدّ أحد ميول النبلاء وذوي الحسب. لذلك فإن تلميح شكسبير «النبيل» إلى هذا الموضوع لم يكن شيئاً لا يُصدَّق أو لا يُتصوَّر. فهذا الحب لم يكن حب الفالوس phallus، أي العضو الذكري، بل حب العقل.

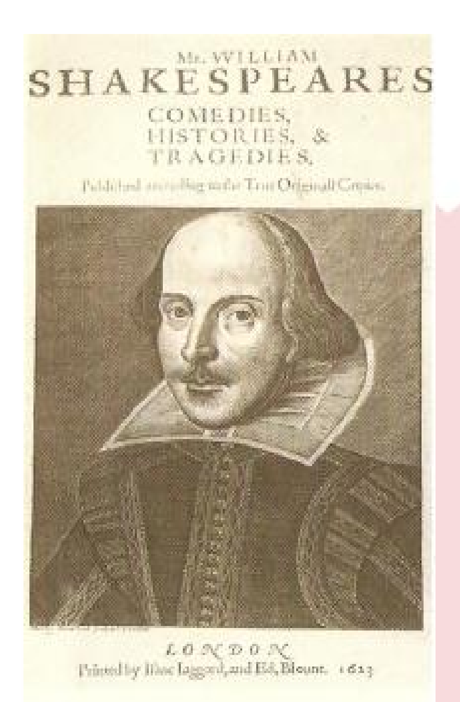
من المفيد أن نقارن النساء في مسرحياته بـــ «السيدة السمراء» في سونيتاته. إن بطلاته الكوميديات مفعمات بالحيوية والثقة بالنفس، ويمكن أن يكون هذا إشارة ضمنية إلى حيويتهن الجنسية، فإرادتهن هائلة القوى في عالم كانت «الإرادة» فيه تعني الطاقة والفحولة الجنسيتين. وهذا ما كان يدركه وليام شكسبير كل الإدراك. ولكن هناك نساء أخريات تؤثّر فيهن قوى أخطر وأكثر تهوراً. لقد رأى تيد هيوز دليلاً في المسرحيات على نفور شكسبير من الأنثى الشبقة إضافة إلى «هاجس العفة»[٤]. وهذا قد يصدق على المسرحيات المتأخرة حيث تكون ميراندا و بيرتيدا و إموجين كائنات غير شهوانية تماماً. وليس واضحاً في هذه التعليقات إن كان ما شغل بال شكسبير قد اختلط بما يشغل بال

المعلقين عليه. وبكلمات أخرى، لا يوجد في الحقيقة امرأة شكسبيرية نموذجية، وربما تكون دراسة الاستجابات التي يستدعينها من الرجال أكثر إثارة للاهتمام. إن رد الفعل الأوضح والأعم هو الغيرة الجنسية، سواء غيرة عطيل على ديدمونا أم غيرة ليونتس على هرميون. وها هي ذي الحالة الدرامية في السونيتات أيضاً. هناك كثير من الخيانة المشتبه بها، وقليل من عدم الإخلاص الواقعي. وبالطبع أصبح شيئاً مألوفاً في سيرة حياة شكسبير أن يقال إنه كان يشك في إخلاص زوجته الغائبة. وهذا أمر معقول، ولكن لا يمكن إثباته. لا يمكن أن نقول إلا أن خيانة الزوجة، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة. تؤدي دوراً كبيراً في حبكة مسرحياته كما في سلسلة السونيتات.

وصحيح بالطبع أن معظم مسرحيات شكسبير تتضمن وعد الحب ومشكلاته. الحب بكل صوره، وأن معالجته للحب هي الأعمق في اللغة الإنكليزية. لذلك فإن الانشغال بالعلاقة الجنسية كجزء من العلاقة الغرامية أمر طبيعي يتعذر تحاشيه. ولكن ذلك لا يعلل لنا هذا الشعور بالعار والرعب والاشمئزاز الذي يصاحب معالجته للجنس في أغلب الأحوال. وفي كلامه عن الحب، كثيراً ما يستخدم استعارات الحرب والصراع. والزوجان الوحيدان اللذان يبدوان سعيدين في زواجهما هما كلوديوس و جيترود في «هملت»، على أن ماكبث وزوجته لا تخلو علاقتهما من ولع متبادل. ولكن هؤلاء الأزواج السعداء يصعبُ أن يكونوا ما يدعى في العالم المعاصر «نماذج توجيهية». إن الحب التعيس،وصراع المحبّين هما قوام الدراما، والتوافق الدرامي لا يعكس بالضرورة هواجس شكسبير الشخصية. لا حاجة إلى تضمين السيرة الذاتية ملاحظة مثيرة.



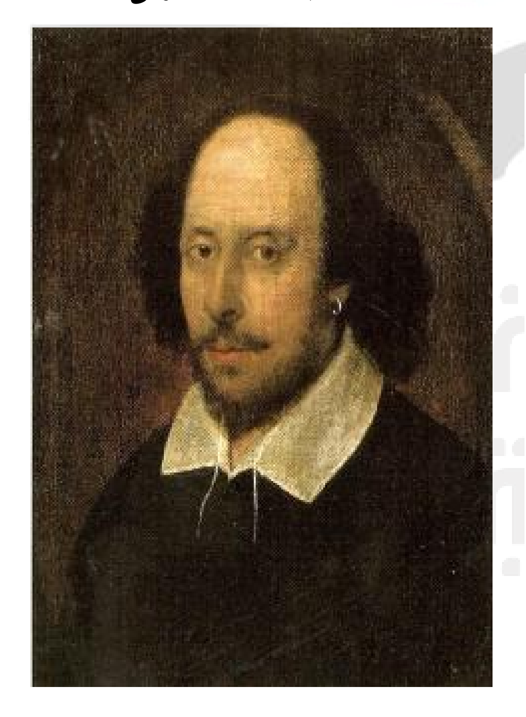
التمثال الذي يعلو ضريح شكسبير



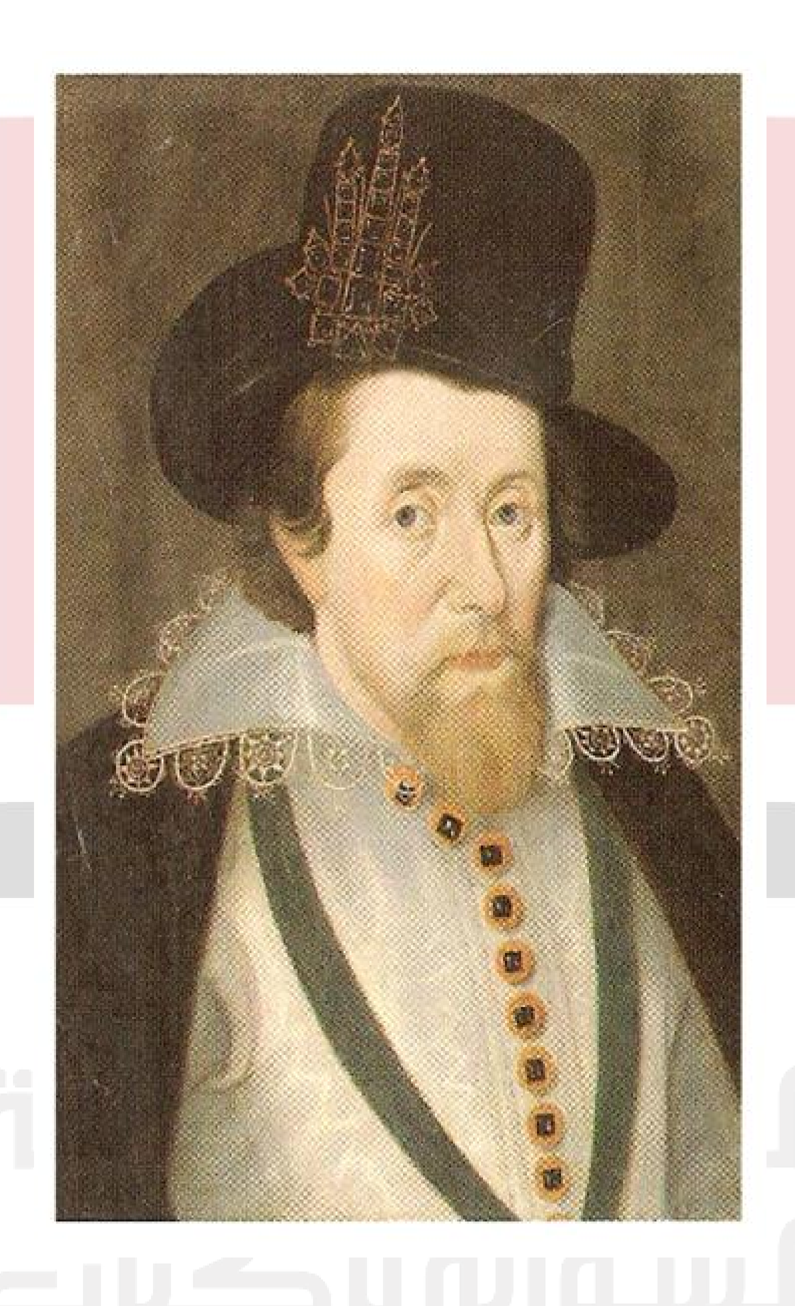
Mr. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.
Published according to the True Originall Copies.

LONDON
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623

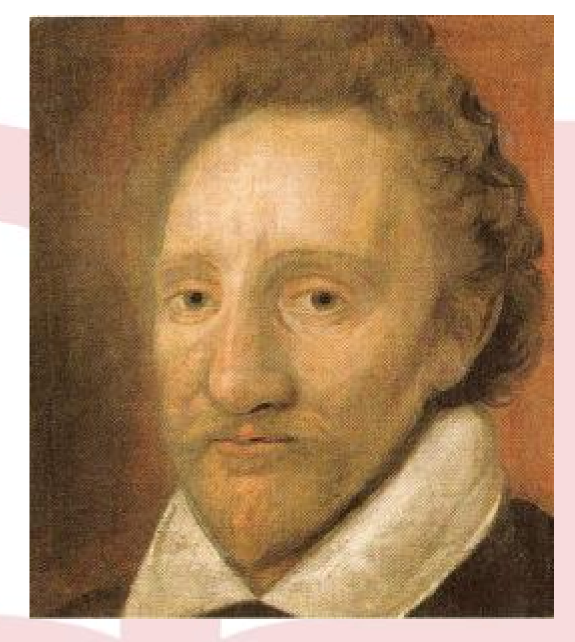
محفورة مارتن دروشاوت على غلاف طبعة Folio الاولى



هذه الصورة تبدو أنها معتمدة، مثل غيرها من الصور، على محفورة دروشاوت



الملك جيمز الأول



رتشارد بيربج، الممثل
الذي كتب له شكسبير
أعظم الأدوار



جورج كاري، لورد هنسدون الثاني (في الوسط)، يشارك مع فرسان آخرين في موكب معروف باسم Eliza Triumphans. كان والده، هنري كاري، قد ضمّ شكسبير وبيربج إلى فرقة اللورد شامبرلن. وفي عهد ابنه، تحوّل شتاءُ الممثلين الذي عانوه في عهد سلفه اللورد كوبهام إلى صيف



مطبعة في القرن السادس عشر



بانوراما لندن التي رسمها فيشرVisscher، تظهركنيسة القديس بولس على الضفة الشمالية، ومسرح جلوب وحديقة الدببة على الضفة الجنوبية، وإلى الشرق، ساوثويرك وجسر لندن.



موكب الحائزين على وسام الفروسية في ويندسور في ١٥٧٦



قصر ويندسور في ستينات القرن السادس عشر،حيث كانت تقام احتفالات تنصيب الفرسان



فولستاف وصاحبة الحانة (السيدة كويكلي)



صورة جرافتون (١٥٨٨).
هل في صورة هذا الشاب ملامح من محفورة دروشاوت التي عملها في ١٦٢٣؟ من المغري أن نرى أن هذه الصورة هي صورة شكسبير وهو شاب

الفصل الرابع

قل لي باختصار ما الذي

لا يحلو في عينك ويبهجك

في نهاية شهر كانون الثاني ١٥٩٧، توفي جيمز بيربج، ودُفن في الكنيسة الصغيرة في حي شوريدتش بحضور أسرته والممثلين. وقد افترض بعضهم أنه قضى نحبه من خيبة الأمل، أو الاكتئاب بعد إخفاق خطته لتحويل مطعم الدير في بلاكفرايرز إلى دار للتمثيل، ولكنه ربما كان مدبِّراً أشد شكيمة وأكثر تجربة من أن يستسلم للصعوبات المحلية. كان على أي حال قد تجاوز منتصف الستينات، وفي لغة القرن السادس عشر، بلغ سناً متقدمة. ترك كل شيء لولديه اللذين واصلا عمل والدهما المسرحي. أعطى مسرح Theatre إلى كوثبرت بيربج، وهو مساهم في الفرقة ولكنه ليس ممثلاً، وأعطى ملْكيته في بلاكفرايرز إلى رتشارد بيربج، وهو ممثل ومساهم في الفرقة. وربما بدت التركة لولديه عندئذٍ مكافئاً مسرحياً لكأس السم، ولاسيما أن كوثبرت لم يتمكن بعد من الوصول إلى اتفاق مرضٍ مع صاحب مسرح Theatre. بقي عقد استئجار الأرض ساري المفعول حتى نيسان ١٥٩٧، ووافق جايلز ألين على تمديده، ثم اعترض على أن يكون رتشارد بيربج أحد الكفلاء. لذا يبدو أن فرقة اللورد شامبرلن قد مثّلت في مسرح Curtain في

أواخر ربيع سنة ١٥٩٧ وأوائل صيفها، في حين استمر النزاع حول المسرح الذي هُجر عندئذ. وفي مسرح Curtian إنما قُدّم الجزء الأول والثاني من «هنري الرابع» بعد إتمامهما. والواقع هو أن شكسبير قد أوقف العمل في الجزء الثاني لكي يتوفر على «زوجات ويندسور المرحات». والافتراض العام هو أن هذه الكوميديا المتأخرة قد كتُبت من أجل مناسبة تقليد الأوسمة الذي احتُفل بها في وايتهول في ٢٥ نيسان ١٥٩٧.أقيم الحفل تحديداً على شرف اختيار جورج كاري، لورد هنسدون، لنيل وسام الفارس بعد أن عُيّن أميناً للقصر الملكي في إثر وفاة لورد كوبهام، وأصبح راعي فرقة اللورد شامبرلن. كان شتاء الممثلين على عهد كوبهام قد تحول إلى صيف مجيد مع ابن راعيها و داعمها السابق. كان لورد هنسدون السابق راعياً مرغوباً فيه، وكان متوقعاً أن يتابع ابنه ذلك التقليد الجليل. ويُروى أن الملكة طلبت دراما يكون فيها فولستاف عاشقاً، كما لاحظنا آنفاً، كما رُوي أن شكسبير كتب المسرحية في غضون أسبوعين. لاشك في أن لورد هنسدون قد نقل الطلب. وما لبث شكسبير أن شرع في العمل. ومن الواضح تماماً، إذا سلمنا بعدد المرات التي مثّلت فيها فرقة اللورد شامبرلن في البلاط، أنها حظيت باهتمام ملكي خاص. ربما لم يكن شكسبير شاعر بلاط، ولكنه كان كاتباً مسرحياً مفضّلاً بلا ريب.

كانت قلعة ويندسور هي مسرح أحداث «زوجات ويندسور المرحات»، وذلك لأن الفرسان الجدد قد جرى تنصيبهم في كنيسة القديس جورج التابعة للقلعة. ولا يوجد ما يشير إلى دراما تامة الطول قدمت في مثل هذه الاحتفالات، غير أن المشهد التنكري في نهاية المسرحية، والذي رقصت فيه السيدة كويكلي رقصة رشيقة وهي متنكرة في زي ملكة الجان المضحك، ربما عُرض في القلعة وليس في الاحتفال الذي أقيم في قصر ويستمنستر. ويبدو أن أسبوعين زمن

معقول لتأليفها إضافة إلى قصص أو حوارات أخرى ثانوية. ومن ثمّ كتب شكسبير باقي المسرحية، وأبلغها هذه الذروة العالية.

كانت شخصيات فولستاف وشالو وبيستول وباردولف من الجودة بحيث يصعب التخلّي عنها، والاستحسان العام الذي قوبلت به هو الذي أعادها إلى المسرح. وفي الطبعة الأولى جرى توضيح أهم ما يستدعي الاهتمام في وصفها بأنها «كوميديا رائعة، وممتعة، وظريفة عن السير جون فولستاف وزوجات ويندسور المرحات». ربما أدخل شكسبير مادة كان عاجزاً عن استخدامها في مسرحياته التاريخية ذاتها. كان مقتصداً في مثل هذه الأمور. كما أضاف ملاحظة معاصرة. إن أحد الأزواج الساخطين في المسرحية، والذي يقلقه احتمال خيانة زوجته له مع فولستاف، يتخذ اسم بروك. وتبدو هذه الملاحظة واضحة السخرية من أسرة بروك، إن لم تكن مؤذية لها، هذه الأسرة التي مات مؤخراً عميدها، لورد كوبهام. كما أنها موجهة إلى السير رالف بروك، المسؤول عن سجلات الأنساب وتقليد الأوسمة في يورك، والذي كان يناقش حق شكسبير في حمل وسام النبالة. وأية كانت حقيقة الأمر، فإن شكسبير قد أجبره مدير الاحتفالات على تغيير الاسم من بروك إلى بروم. وهذه الطرفة على أي حال لا تدركها الأجيال اللاحقة. وهناك طُرَف أخرى، إحداها عن كونت ألماني مُنح رتبة فارس في غيابه، وهي توحي بأن شكسبير مازالت عينه على شؤون العصر الذي عاش فيه.

يدلّ انسياب الدراما من قلمه بكل سلاسة إلى أنها كانت فيضاً من ذكائه الفطري ــ ويلزم عن ذلك أن من الممكن تفسيرها باعتبارها كوميديا إنكليزية تقليدية. توجد ههنا جميع مقومات الفكاهة الإنكليزية ــ دعارة القصد المتواصلة، سرد مثير للشهوات، ورجل مضحك التنكر في ثياب امرأة، مثل فولستاف الذي ينجو من الانكشاف بالتظاهر بأنه امرأة برنتفورد السمينة.وهناك

رجل فرنسي مضحك أيضاً، وانعطاف مفاجئ على الطريقة الإنكليزية نحو الخوارق في نهاية المسرحية. ربما يكون تحوّل الرغبة الجنسية باستمرار إلى هزل صاخب هو الأكثر أهمية. وها هي ذي مادة مئات الكوميديات الإنكليزية، و ههنا يجد التعريض الجنسي والنكتة البذيئة ما يحتاجان إليه من العبارات الكلاسيكية المأثورة. ولاحظ آخرون كيف يجري ثني اللغة الإنكليزية في المسرحية بأشكال عديدة مختلفة في فم رجل فرنسيّ وفم رجل ويلزيّ. ولكن ذلك ليس إلا مظهراً آخر للتنوع والتعدد في أسلوب شكسبير عندما يكتب وهو في ذروة الإبداع. فالكلمات نفسها تغدو مضحكة في عالم معياراه الوحيدان هما التنافر والمُحَال. إن «زوجات ويندسور المرحات» تشبه من ناحية واحدة مسرحيات «المواطنين» التي أصبحت رائجة جداً، إلا أن الروح التي تهيمن عليها ألطف. وبما أن شكسبير اختار بلدة ريفية مكاناً للحدث،فقد تجنب الهجاء المديني الذي استخدمه جونسون و ديكر.

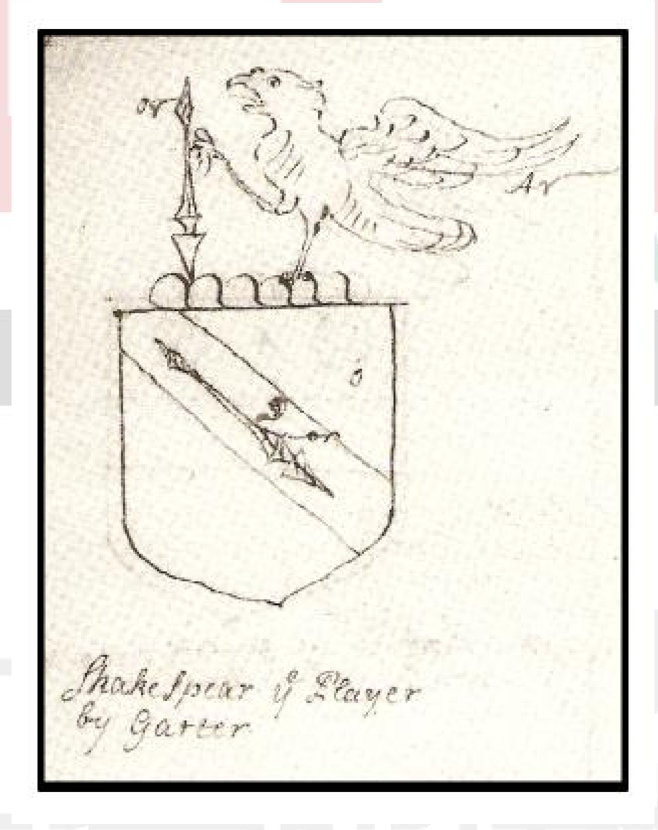
ربما كانت المسرحية هبة للممثلين أيضاً، وذلك بالتركيز على الهويّات المختلطة والتغيرات المفاجئة في الحبكة. ولو ظلّ كيمب يؤدي دور فولستاف، لأحرز نجاحاً رائعاً بارتدائه ثياب امرأة برنتفورد السمينة، ولأدّى سينكلو النحيل دور سلندر Slender (نحيل). وكثيراً ما افتُرض أن شكسبير قد اقتبس حبكاته الكوميدية من الدراما الإيطالية، ولكن تحوّلاً كان يطرأ عليها في أثناء العبور. فما يميّز المخيّلة الإنكليزية هو أنها تدمج النماذج الأجنبية وتعدّلها، وشكسبير هو أعظم من يمثّل تلك المخيّلة.

* * *


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الجـزء السـادس

نيـو بليـس (المحلّ الجديـد)



شكسبير الممثّل: مخطط شعار النبالة المقترح


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الخامس والخمسون

إذاً أنا من بيت كريم

في الأيام الأولى من شهر أيار ١٥٩٧، اشترى شكسبير أحد أضخم المنازل في ستراتفورد. كان المنزل يدعى نيو بليس (المحلّ الجديد)، وكان قد شاده في نهاية القرن الخامس عشر أشهر المقيمين القدماء في البلدة، وهو السير هيو كلوبتون. وامتلاك هذا المنزل ضمِن مكانة شكسبير في مسقط رأسه. كان طول واجهته نحو ٦٠ قدماً، وعمقه نحو ٧٠ قدماً، وارتفاعه ٢٨ قدماً. بُني هذا المنزل بالقرميد على أساس حجري، وله سطحان مائلان، ونوافذ ناتئة من الناحية الشرقية أو ناحية الحديقة. وقد وصفه الطوبوغرافي جون ليلاند بأنه «منزل جميل بني بالقرميد والخشب»[١]، وعُرف عند أهل ستراتفورد بـــ «المنزل العظيم». كان شكسبير يمرّ به كل يوم وهو صغير، وانطبع في مخيّلته أنه أفضل مسكن يمكن أن يتمنّى العيش فيه. كان يمثّل حلم الطفولة بالرخاء. وهذه الروح ذاتها هي التي حملت تشارلز ديكنز على شراء منزل Gad's Hill Place في منطقة كنت Kent، فذلك المنزل كان في نظره أيضاً حدود تشوّف طفولته إلى النجاح والوجاهة. قال ديكنز لابنه: «إذا اجتهدت في عملك قد تملك مثل هذا المنزل ذات يوم». ولعل جون شكسبير قد قال الكلمات ذاتها لابنه.

كان المنزل يقع عند ملتقى شارع الكنيسة و زقاق الكنيسة، وكان منزلاً واسعاً يضمّ مساكن للخدم عند الواجهة تشرف على شارع الكنيسة، وخلف هذه المساكن كانت باحة مغلقة ثم المنزل الكبير. كانت المنطقة المجاورة مزدهرة، ولكنها ليست هادئة بالضرورة. كان في شارع الكنيسة كثير من المنازل الجيدة، أما زقاق الكنيسة فكان قذراً، وكريه الرائحة، إذ كان فيه زرائب خنازير، ومزابل عامة، إضافة إلى جدران طينية، وحظائر للماشية والعربات مسقوفة بالقش. وقبالة نيو بليس ذاته كان يقوم نُزُل Falcon (الصقر)، وأمام باب هذا المنزل، كان ينعقد سوق الإوز المحليّ. وبعيداً في الشارع، وعلى الجانب الآخر للزقاق، كانت كنيسة النقابة وغرفة الصف حيث قضى شكسبير سنواته المبكرة. لقد عاد إلى موقع طفولته بالذات.

اشترى المنزل والأرض التابعة له مقابل «ستين جنيهاً فضياً»، وكان هذا أول توظيف للمال يقوم به. وهو قد اختلف في ذلك عن زملائه في المسرح، الذين مالوا إلى توظيف أموالهم في أملاك لندنية من أجلهم ومن أجل أسرهم. وهذا دليل على أن شكسبير مازال وثيق الارتباط بالبلدة التي ولد فيها. ففي لندن بقي أجنبياً مقيماً، إذا استخدمنا المصطلح الإغريقي، ومع ذلك ربما يكون من المشكوك فيه أنه أنس حقاً بأي مكان.

تذْكر الصكوك مبلغ ٤٠ جنيهاً، ولكن تعقيد تحويل الملكية في عهد إليزابيث كان شديداً إلى حد ربما تضاعف معه المبلغ بالفعل. وعلى أي حال،وُصف قبل أن يشتريه شكسبير بأنه «خَرِب وبالٍ وغير مرمّم، ومازال غير مرمّم». وبكلمات أخرى، كان منخفض السعر، وربما رأى شكسبير الفرصة سانحة فاشتراه. وبحسب كلام أحد أحفاد كلوبتون، فإن شكسبير قد «رممّه وخطّطه على هواه»[٢]، وطلب أن يُؤتى بالحجارة حتى يحقق رؤياه. لذلك لابد أن أعمال البناء كانت واسعة، ووجدت سبيلها من تلقاء ذاتها تقريباً

إلى المسرحية التي كان يكتبها حينئذٍ. ففي الجزء الثاني من «هنري الرابع» هناك ثلاث إشارات إلى منزل يُشاد، وإلى قِطَع أرضه، وطُرُزه، وتكاليفه.

كان المنزل يتألف من عشر غرف (فُرضت الضريبة في وقت متأخر على عشر مواقد)، وحديقتين ومخزنيْ غلال. والإشارة المتأخرة إلى بستانين قد تعني أن شكسبير وأسرته قد حوّلوا جزءاً من الحديقة إلى أغراض أكثر عملية. إن منزلاً مماثلاً، ولو كان أقل اتساعاً، على بعد بابين من منزل شكسبير، كان يشتمل على قاعة وغرفة نوم واسعة، و«غرفة كبيرة»، وغرفتين أخريين بالقرب من المطبخ، وقبو للمؤن. أكان في نيو بليس غرفة للدراسة أيضاً، أو حتى مكتبة لرب المنزل؟ إن السجلات العامة تصمت عن هذا طبعاً. ولكن إن كان شكسبير قد أصبح يتردد إلى ستراتفورد في هذا الوقت، كما يفترض بعض الناس، فلابد أنه احتاج إلى غرفة للقراءة والكتابة.

لقد وسّع الحديقة بابتياع أرض مجاورة، وإزالة كوخ. كان ههنا بئران قديمان يمكن رؤيتهما في الموقع الخالي الآن. ولقد ارتاح شكسبير إلى هذه البيئة في عوداته المتكررة أو غير المنتظمة إلى ستراتفورد. ومن المرجح جداً أن يكون شكسبير قد حاز على نسخة من مؤلف جون جيرارد «كتاب الأعشاب الطبية، أو التاريخ العام للنباتات» الذي نشر في العام الذي اشترى فيه نيو بليس. وفي ذلك الكتاب الموجز عن فن الحدائق إشارة إلى زهرة الحواشي ذات الزهر الأزرق، والتي كان أهل ويلز يدعونها Fluellen، وهو الاسم الذي أعطاه للقبطان الويلزي في «هنري الخامس». ويُظنّ أيضاً أنه قد زرع شجرة توت في الحديقة صُنع من خشبها الوفير في أعوام لاحقة كثير من الأشياء التي ترضي السيّاح من مثل مُثقّلات الورق والعكاكيز. ولئن زرع بالفعل شجرة توت، لكان ذلك بعد اثنتي عشرة سنة من ابتياعه المنزل، ففي ١٦٠٦، وزّع رجل فرنسي يدعى فرتون غراس توت في المقاطعات الوسطى

على إثر طلب من جيمز الأول. وكان يوجد هنا دوالٍ مثمرة أيضاً. فبعد مضيّ عدة أعوام على وفاة شكسبير، طلب أحد أعيان المنطقة أن يُعطى «٢ أو٣ من أجود عساليج دوالي السنة الماضية».

كان المخزنان يستخدمان لخزن الحنطة والشعير، على أن شكسبير ربما اتُهم بادخار مثل هذه المواد في هذه السنوات العجاف. فالسنة التي اشترى فيها المنزل، كانت الرابعة التي شهدت مواسم رديئة، وبلغ النقص في الحبوب حداً تضاعفت معه أسعارها أربعة أضعاف. كان شكسبير رجل أعمال يتصف بالفطنة والدهاء، وقد وصفه بعض المؤرخين بأنه أحد «الرأسماليين المغامرين» الأوائل في اقتصاد السوق الناشئ، وتاجرٌ مستعد للبيع نقداً وديناً. ولكن هذا تفسير ربما يكون نظرياً مغالياً لما كان في نظره مضاربة معقولة، بعد مضي عدة أشهر على شراء المنزل دُوِّن في السجلات أنه يدّخر نحو طن من الشعير الذي كانت تستخدمه السيدة شكسبير أو بناتها في تخمير الجعة، ولكن هذا الادخار لامه الناس عليه.

وهناك قصة غريبة عن أسرة أندرهيل، وهي أسرة من العصاة الكاثوليك الذين اشترى شكسبير المنزل منهم. كان وليام أندرهيل كاثوليكياً مخلصاً، وكثيراً ما كان يُغرَّم، ويمثّل أمام القضاء. ويبدو أنه أُرغم على بيع نيو بليس بغية سداد دين، وهذه شهادة أخرى على حصافة شكسبير الفردية، وليس على تعاطفه الديني. وبعد مضيّ شهرين على تخلّي أندرهيل عن نيو بليس، مات في ظروف غامضة، واتضح بعد ذلك أن ابنه و وريثه فولك أندرهيل قد سمّمه، ثم أُعدم بما ارتكب. والمصادفة الغريبة هي أن مالكاً سابقاً للمنزل هو وليام بوت، اتُهم بقتل ابنته بالسم في المنزل، وبحسب قول شاهد عيان، أعطاها زرنيخاً، و «ابتلعته حتى الموت»[٣]. ويمكن الافتراض أن شكسبير لم يكن مؤمناً بالخرافة المتعلقة باحتمال وجود منازل منحوسة أو مشؤومة.

لقد زال ذلك المنزل منذ عهد بعيد، سوّاه بالأرض المالك التالي الذي تعب من الزوار الذين يأتون فجأة إلى بابه، ويطلبون مشاهدة بيئة الكاتب المسرحي الراحل. ولكن وصفاً وحيداً بقي، وهو وصف ولد صغير من ستراتفورد في أواخر القرن السابع عشر. تذكّر الولد «فسحة خضراء قبل أن يدخلوا إلى المنزل... والمنزل له واجهة من القرميد، ونوافذ بسيطة من ألواح الزجاج المركب في الرصاص كما في هذا الزمن»(٤). وهناك أيضاً بعض المخططات للمنزل ترجع إلى أوائل القرن الثامن عشر، وهي من عمل جورج فيرتو الذي يبدو أنه اعتمد على شهادة أحفاد شقيقة شكسبير. والرسم الرئيسي يُظهر بالفعل منزلاً يمكن أن يوصف بلا جدال بأنه «منزل عظيم.» ولاشك في أنه كان منزلاً فخماً مما دعا هنريتا ماريا، زوجة تشارلز الأول، إلى استبقاء أسرتها والحاشية هنا مدة ثلاثة أسابيع في صيف ١٦٤٣. ويمكن أن نراه في هذا الوقت، وفي الماضي بلا شك، معقلاً للملوك. ويجب أن نتذكر أن شكسبير كان في الثالثة والثلاثين فقط عندما أصبح صاحب هذه الملْكية الكبيرة.لقد كان تقدّمه سريعاً بالفعل. لذلك ينبغي رؤية نيو بليس من خلال ارتباطه بمنح أسرة شكسبير وسام النبالة. كان ذلك سبيلاً إلى إثبات نبالته للجيران. كما أن ذلك أبعد التداعيات العادية التي تحوم حول ممثل لندني، وأكد مكانته كأحد أغنى سكان ستراتفورد.

* * *

الفصل السادس والخمسون

قد يجني المنتحلون صفقات رخيصة من سلبهم

في صيف هذا العام، هددت فضيحة مسرحية جميع الممثلين بقطع أرزاقهم. ففي تموز ١٥٩٧، مثّلت فرقة إيرل بمبروك مسرحية عنوانها «جزيرة الكلاب» في مسرح Swan في باريس جاردن. وبما أن المسرحية هَجَتْ أعضاء إدارة عديدين، فقد استثارت حفيظة السلطات. واعتُبرت مسرحية خليعة، محشوة بـــ «الافتراءات والتحريض على الفتنة»[١]. أُلقي القبض على أحد المؤلفين وبعض الممثلين، وسجنوا مدة ثلاثة أشهر. كان المشارك في التأليف بن جونسون في واقع الأمر، كما أنه عمل في الإخراج، فأُرسل إلى مارشالسي على الفور. كان جونسون في الخامسة والعشرين حينئذٍ، و«جزيرة الكلاب» هي المسرحية الأولى التي كتبها أو ساعد في كتابتها. وبالتأكيد كان كاثوليكياً متشدداً. تذكّر فيما بعد «فترة سجنه الثقيلة الوطأة» عندما «لم يستطع قضاته أن يحصلوا على شيء مما طلبوه إلا كلمتيّ: أنا و لا»[٢]. ومن الصعب أن نتصوّر شكسبير في مثل هذه الظروف المزعجة. فهو لم يكن ليحلم بأن يكتب شيئاً يتصف بالتحريض أو الافتراء غير المباشر. لم يكن متمرداً، أو مشعلاً للحرائق، ولم يخرق قط حدود دولة إليزابيث.

وبعد ذلك طلب مجلس الشورى ألا «تُمثَّل مسرحيات داخل لندن... خلال هذا الوقت من الصيف»، وعلاوة على ذلك أن «تهدم تلك المسارح التي أُنشئت

وبُنيت من أجل هذه الأغراض فقط»[٣]. كان ذلك واحداً من الإعلانات التي استخفت بكل حقائق المدينة ــ مثل الإعلانات المطالبة بوقف النمو في المدينة ــ ولم ينفّذ قط كما ينبغي. إن المراسيم التيودورية تترك انطباعاً بأنها ليست حاجات قانونية بقدر ما هي إيماءات خطابية. ربما كان الإعلان يستهدف مسرح Swan بما أنه طالب بتدمير دور التمثيل الذي أقيمت من أجل تمثيل المسرحيات «فقط». ومن الممكن أن يكون هنزلو، صاحب مسرح Rose، مثلاً، قد أثبت أن مسرحه تقام فيه أشكال أخرى من الترفيه، وقد استمر على أي حال وكأن شيئاً لم يحدث. وأمر القضاة في ميدلسكس و سيري Surrey تحديداً أصحابَ مسرحيْ Curtain وTheatre بأن «يهدموا خشبات المسرح والشُرف والغرف تماماً»، غير أن الأمر لم ينفَّذ. ولو بقيت فرقة اللورد شامبرلن تمثّل هنا، لاستطاعت، كما يبدو مرجحاً، أن تحتمي بظل راعيها العظيم.

ومع ذلك قررت أن تجول في البلاد. قصدت في آب بلدة راي Rye، وهي مرفأ لصيد السمك مبني على تلة من الحجر الرملي، ثم مضت إلى دوفر، ومن هناك انتقلت في أيلول إلى مارلبورو، وفيفرشام، وباث، وبريستول. وهناك أسباب كافية للاعتقاد أن شكسبير كان معها في هذه الرحلات.

رُفع «منع» التمثيل في لندن في شهر تشرين الأول، فعادت فرقة اللورد شامبرلن إلى مسرح Curtain. ولعل «التصفيق»[٤] في هذا المسرح قد سُمع في هذا الموسم عند أداء «روميو وجولييت» التي كانت واحدة من ثلاث مسرحيات صدرت في هذه السنة في مجلد واحد. كانت هذه المسرحيات ثلاثاً من أكثر أعمال شكسبير رواجاً، ومن المرجح أنها قُدّمت كلها على المسرح في هذه الفترة. ولذلك فإن نشرها كان طريقة لاستثمار نجاحها في سوق مختلف. وفي آب عُرضت في الأكشاك «مأساة الملك رتشارد الثاني»، وأدّى نجاحها إلى طبعها مرتين في السنة اللاحقة. وتبعتها في تشرين الاول «مأساة

الملك رتشارد الثالث» التي طُبعت أربع مرات في حياة شكسبير. وفي الشهر التالي صدرت في مجلد «روميو وجولييت».

هناك فرق على أي حال في طبيعة النشر. فالمسرحيتان الأوليان نشرهما أندرو وايز، وطبعهما فالنتاين سيمز، وأما «مأساة روميو وجولييت الرائعة الغريبة» فقد طبعها جون دانتر من غير تسمية الناشر. وفي مطلع تلك السنة، داهمت السلطات مطبعة دانتر، واتهمته بطبع «سفر مزامير يسوع» و «أشياء أخرى من غير ترخيص»(٥). كانت هذه الطبعة من «روميو وجولييت» واحدة من تلك الطبعات التي صدرت من غير الترخيص اللازم. وبعد عامين ظهرت طبعة أخرى عنوانها «مأساة روميو وجولييت الرائعة المؤسية» مع إضافة عبارة «مصححة و مزيدة ومعدّلة حديثاً». وهذه الطبعة الموسعَّة نُقلت عن النص الذي كانت تستخدمه دار التمثيل ــ هناك إرشاد مسرحي يخصّ «ويل كيمب» ــ وهذا يعني أن المؤلف لم يكن عنده نسخة خاصة من المسرحية. دوهم مبني دانتر في ربيع ١٥٩٧، ويبدو مرجحاً أن فرقة اللورد شامبرلن قد أعطت عندئذ «رتشارد الثاني» و «رتشارد الثالث» إلى أندرو وايز توقيّاً من أي سرقات أخرى ممكنة. وفي السنوات اللاحقة، استخدمت الفرقة صاحب مطبعة هو جيمز روبرتس من أجل إدخال مادة «معيقة» في سجل جمعية الطابعين والناشرين، أي أن يسجِّل المخطوط مع عدم جواز طبعه «من غير إذن من راعي الفرقة المحترم»، أو أي عبارة مماثلة.

ومن المرجح أن نسخة «روميو وجولييت» التي استخدمها دانتر كانت نصاً محرّفاً أو مشوّهاً. ويمكن أن تكون، مثلاً، حصيلة عمل مشترك بين كاتب مستأجر وشخص يعرف المسرحية جيداً، وكان قد شاهدها في المسرح مرات عديدة. وقد يكون هذا الشخص توماس ناش الذي كان على علاقة مع فرقة اللورد شامبرلن ودانتر، صاحب المطبعة. والمرشّح الآخر المسؤول عن

وجود هذه النص المحرَّف هو هنري شيتل، الكاتب المسرحي الذي تشاحن مع شكسبير حول ملاحظات غرين عن الغراب الدعيّ». وكان شيتل قد شارك في كتابة تسع وأربعين مسرحية خلال حياته القصيرة، إذ كان واحداً من كتاب ذلك العصر الذين يأكلون مما يكتبون، وذلك بالعمل بلا انقطاع للمسرح العام المنهوم. لاحظ رحالة معاصر «أن في لندن مسرحيات أكثر في رأيي مما في كل أنحاء العالم التي رأيتها»(٧)، وقُدِّر عدد المسرحيات التي كُتبت ومُثِّلت ما بين ١٥٣٨ و ١٦٤٢ بنحو ثلاثة آلاف مسرحية.

هناك ست طبعات لمسرحيات شكسبير وصفها دارسو النصوص بأنها «طبعات quarto رديئة» ـ «الصراع» و«المأساة الحقيقية» و«هنري الخامس» و«زوجات ويندسور المرحات»، والطبعة الأولى من «هملت» و«روميو وجولييت». فالمسرحيات هنا أقصر بكثير منها في نسخ طبعة Folio التي صدرت بعد ذلك، أو الطبعة الكاملة لمسرحيات شكسبير التي صدرت بعد وفاته. ففي طبعات quarto تُعاد صياغة الأبيات، وتُحذف شخصيات، وتوضع المشاهد في ترتيب مختلف عما في طبعات أخرى. ربما قصّرها المعدّلُ من أجل غايات غير معلومة، وربما كان ذلك المعدِّل هو شكسبير نفسه. وثمة إجماع على أن طبعة Folio قد نقلت عن أوراق شكسبير «الحافلة بالتعديلات»، أو مسوَّداته على أي حال، في حين أن طبعات quarto الأقصر تعكس الأداء الفعلي للمسرحية، فالإرشادات المسرحية هي في الغالب كاملة وواضحة على نحو غير عادي. والحذف في الطبعات الأقصر كان يرمي إلى تسريع الحبكة أو تبسيطها، وإزالة أي تعقيد زائد أو إرباك للتمثيل. ويمضي الشعر إلى حيث تنقطع صلته بالقصة، كما يُحذف الحوار أو الوصف الدخيل.

ليس واضحاً من كان المسؤول عن هذه التعديلات. ربما صاغها كلها كاتب حسابات أو حتى شكسبير نفسه. وطُرح أيضاً، كما رأينا، أنها «استعادة

من الذاكرة» قام بها بعض الممثلين المشاركين في الإخراج الأصلي. ومع ذلك تبقى طبيعة هذا العمل وغايته غير واضحتين، حتى أن بعضهم قد افترض أن المسرحيات هي نتاج أفراد من الجمهور رغبوا في انتحالها، فنسخوها مختزلة على طريقة ذلك العصر. يشكو كاتب مسرحي من طبعة منتحلة أُخرجت «بالكتابة المختزلة... وقلما تجد فيها كلمة صحيحة»(٨). ومع ذلك، فإن الدفاع عن هذه الفرضية غير ممكن، إذا سلّمنا بأن شروط النشر في ذلك الوقت كانت صارمة نسبياً.

بالطبع ليس هناك ما يدعونا إلى اعتبار هذه المسرحيات الست القصيرة «رديئة»، فهي مختلفة ليس غير. ولكنها تظهر الطريقة الفظة بعض الشيء، التي عوملت بها نصوص شكسبير. ففي التدريب الأول، والأداء الأول، كانت تُقتطع المناجاة تلو المناجاة بالكامل. وترتب الأبيات من جديد، ويُغيَّر موضع المشاهد من أجل التأثير الفعّال للقصة. ولابد أن يكون شكسبير قد وافق أو شارك في هذه التغييرات إن مُثّلت المسرحيات على هذا الشكل. ومن جديد يتضح موقفه كرجل مسرح عملي وبراجماتي على نحو بارز.

* * *

الفصل السابع والخمسون

رجاءً، لا كلام بعد الآن

أصبح شكسبير الكاتب المقيم عند فرقة اللورد شامبرلن، وبذلك تحاشى مصير أولئك الكتاب المسرحيين التعساء الذين كانوا يستنزفون قدراتهم الذهنية من أجل معيشتهم. كانوا قلة، وكان يعرف بعضهم بعضاً. وفي مثل هذه الأحوال، فإن شكسبير الذي أصبح الآن محترماً و«في وضع اجتماعي مرموق»، لابد أن يتعرّض لبعض السخرية والازدراء، ولحسدٍ مبطَّن أيضاً، في جلساتهم في الحانات. كان الكتاب يستخدمهم إما الممثلون وإما مديرو المسارح، ويكتبون إما فرادى وإما جماعات بحسب ضرورات اللحظة. ويَرِد في Histriomastix (سوط التمثيل) أن الممثلين كانوا يصلون إلى بلدة، ويعلنون عن مسرحيتهم، وعندئذ يُسألون: «ما اسم مسرحيتكم؟ من أنتم يا سادة؟» إن هوية المؤلف ليست سؤالاً.

كان يمكن أن يقترح القصةَ الكاتبُ أو الكتّاب، أو يقترحها عليهم الممثلون أو مديرو المسارح، فينكبّون عندئذٍ على «الحبكة»، أو خطة القصة التي ما إن يثبت نجاحها حتى يصوغوا منها مسرحية. كانوا يؤْثرون كتابة الحلقات بما أن الأجور كانت تدفع بعد كل مرحلة من مراحل الأداء. كتب أحد أفراد فرقة اللورد أدميرال إلى هنزلو «قُرأت عليَّ مسرحية مكتوبة على

خمس صحائف، وأنا على يقين أنها ستكون مسرحية جيدة». غير أن الكاتب المسرحي اعترف بأنها «لم تُحسن كتابتها كلها كما أودّ»[1].

إن الأمر البالغ الأهمية هو أن نلاحظ أن أولئك كانوا صنفاً جديداً من الكتّاب. لم يكن هناك قواعد، ولم يكن قد نشأ قبلهم كتاب محترفون، أي كتاب معتمدون على السوق التجارية في نجاحهم وإخفاقهم. لقد كان شيتل وناش وشكسبير ــ أَعلِموا ذلك أم لم يعلموه ــ روّاد ثقافة أدبية جديدة.

كان الكتّاب المسرحيون ينجزون «صحائفهم » على عجل، وكان ذلك في الأدب يكافئ التنمية السريعة للحيوانات في المزارع، ولقد هُزِئ من جونسون لاعترافه بأنه قضى خمسة أسابيع حتى أنجز مسرحية. كان يُطلب منهم أيضاً أن يوسّعوا أو يراجعوا مسرحيات موجودة، ويعدّلوها حتى تتوافق مع ممثلين مختلفين وظروف مختلفة. كان مطلوباً مسرحيات جديدة على الدوام. والشيء المهم بالقدر ذاته هو أن أنواعاً جديدة من المسرحيات كانت تُطلب باستمرار. وفي هذا العالم الحديث النشأة،عالم تأليف المسرحيات ومشاهدتها، كانت الدُرجة والذوق يتصفان بالفورية. فلقد درجت عقداً من الزمن المسرحيات التاريخية، ومسرحيات الانتقام، والكوميديات الرعوية، ثم حلّت محلها كوميديات «الطباع»، وكوميديات المدينة التي ازداد اهتمامها بالجنس، كما شقّت الأهاجي طريقها إلى المقدمة. وبعد ذلك درجت المسرحيات الرومانية، ثم المسرحيات المتعلقة بالحكام المتنكّرين. وجاء وقت لقيت فيه رواجاً كبيراً قصص الحب والمغامرات الغريبة، والمسرحيات المشتملة على مشاهد غنائية راقصة. وهذه التقلبات في الاتجاه لم يكن شكسبير بعيداً عن التأثر بها، ولسوف نرى كيف توافقت مسرحياته مع مطالب اللحظة.

ولذلك اعتُبرت كتابة المسرحيات أربح الأعمال بالنسبة إلى أي كاتب من كتاب المرحلة. فالسعر المتوسط لمسرحية جديدة هو ٦ جنيهات تقريباً،

ويمكننا أن نقدر أن أكثر الكتاب المسرحيين نجاحاً أو رواجاً كان قادراً على تأليف خمس مسرحيات في السنة على الأقل. لذلك فإن دخلهم السنوي كان ضعف ما كان يمكنهم كسبه من التدريس. على أن آخرين لم يحالفهم الحظ، فانحطّ عملهم الأدبي إلى مستوى الخدمة من أجل زجاجة نبيذ أو بضعة شلنات. لقد كان عالماً مفعماً بالحيوية، عاصفاً مخموراً، وأحياناً عنيفاً، تبلغ فيوضه حلقات الحرفة المسرحية.

إذاً لم يكن ثمة شك في إحراز «تقدم» كبير في الحياة من الكتابة لدور التمثيل، فأولئك الرجال لم يكونوا شعراء معترفاً بهم مثل صموئيل دانيال أو إدموند سبنسر، ومشمولين بالرعاية الملكية، وتمويل النبلاء، بل كانوا صحفيين أو عمالاً. هل رأى شكسبير نفسَه في ضوء ذلك؟ هذا سؤال مفتوح. إن سعيه إلى نيل مكانة فارس يشير إلى أنه كان يطمح إلى الأعلى، غير أنه كان بلا شك براجماتياً وبارعاً في ممارسته العملية مثل أي من معاصريه.

ومع ذلك، حدث تغير كبير في طبع مسرحيات شكسبير ونشرها. ففي ١٠ آذار ١٥٩٨ صدرت طبعة مجلدة من «الكوميديا الممتعة والمتقنة المسماة خيبة سعي المحبين»، وقد «صححها ووسّعها W.Shakspere» من جديد. وكانت هذه أول مسرحية أُعلن فيها أنه المؤلف، فآذنت بالأهمية المتزايدة لاسمه في انتشار عمله بين الناس. لقد أفلح في شق طريقه عبر الإغفال العام لاسم محترف الكتابة المسرحية، وبات «مؤلفاً» يمكن تمييزه. وفي العام ذاته أظهرت طبعات quarto جديدة من «رتشارد الثاني» و «رتشارد الثالث» أنها قد ألّفها «William Shake-speare» وحده،على خلاف سابقاتها التي أُغفل فيها الاسم. واستفاد في العام التالي كتاب «الحاج المستهام» المزوَّر من اسم شكسبير باعتباره واضح الجاذبية للجمهور القارئ. ويطرح بعضهم أحياناً أن فرقة اللورد شامبرلن قد باعت هذه المسرحيات لناشريها المتوالين بغية جمع مال

مسَّت إليه الحاجة. وهذا أمر بعيد الاحتمال، فالمسرحيات لم تكن بأي حال من الأحوال تشكل جزءاً كبيراً من رأسمال الناشر، فهو لم يكن يطلب أسعاراً عالية جداً. والأمر الأكثر احتمالاً هو أن نشر المسرحيات كان سبيلاً إلى الإعلان عنها في الأوقات التي كانت تؤَدّى فيها على خشبات المسارح العامة.

وعلى أي حال، يمكن النظر إلى نشر «خيبة سعي المحبين» على أنه حادث بالغ الأهمية في خلق مفهوم الكاتب الحديث. إن رفع مكانة المؤلف المرتبط بالسوق وسمعته، وربما خلقهما، لم يكن أقل منجزات شكسبير. ففي ربيع ١٥٩٨، تضاعف عدد مسرحياته المنشورة باسمه. ولقد أشار مؤرخو المسرح إلى أن الكتاب المسرحيين قد أصبحوا من الآن فصاعداً أكثر «عدوانية»[٢] مع الممثلين والناشرين على السواء فيما يتعلق بأدوارهم وشهرتهم. وكما توحي هذه القصة، فإن المؤلف قد ينال الشهرة من المطبعة وليس من المسرح، غير أن الهوية الأدبية والثقافية للكاتب الفرد لم يعد تجاهلها ممكناً.

وقد لا يكون مصادفة أن يظهر في خريف العام ذاته أول ثناء عام على شكسبير ككاتب مسرحي لا كشاعر. يقول فرانسيس ميرز في Wits Treasury Palladis Tamia: «كما أن بلاوتوس وسينيكا يُعدّان أفضل كتاب الكوميديا والتراجيديا عند اللاتين، فإن شكسبير بين الكتاب الإنكليز هو الأبرع في هذين النوعين للمسرح». ومن بين كوميديات شكسبير يَذكر ميرز «حلم منتصف ليلة صيف» و«تاجر البندقية»، ومن بين تراجيدياته، يشير إلى «الملك جون» و«روميو وجولييت». ثم إنه يجزل المدح فيصرّح: «أقول إن عرائس الشعر تتكلمن مع شكسبير كلاماً مصقولاً منمّقاً عندما تتكلمن الإنكليزية»[٣]. ويواصل كلامه فيذكر اسم شكسبير في خمس فِقَر أخرى. وهذا مديح رفيع لم تلطِّفه إلا قليلاً مغالاة ميرز العامة في مدائحه. وهو يشير إلى بروز شكسبير في حرفته، وإلى أنه يستطيع الآن كمؤلف أن يطالب مطالبة مشروعة بأن

يوضع إلى جانب «فيليب سيدني، و سبنسر، ودانيال، و دريتون» والشعراء الآخرين الذين يذكرهم. لقد أضفى شكسبير على حرفة الكاتب المسرحي احتراماً ثقافياً لم يكن ممكن التخيّل حتى قبل عشرين سنة خلت.

كان ميرز قد نشر مؤخراً قصة عنوانها «علم حساب الرب»، وفي السنة ذاتها الذي نشر فيها Palladis Tamia. أصدر كتاباً دينياً عنوانه «تقوى غرانادو»، ثم أصبح فيما بعد قسيساً في روتلاند. وهكذا أصبح شكسبير يروق «الأتقياء» إضافة إلى «الفئة الدنيا» التي تملأ مؤخرة المسرح. كان ميرز قاسياً على مارلو، و بيل، وغرين الذين اتصفت حياتهم بالانحلال عموماً، غير أنه وضع شكسبير في صحبة سيدني ودانيال وسبنسر الأعلى مقاماً. لقد حدّد نشر Palladis Tamia مرحلة مهمة جداً من مراحل شهرة شكسبير الأدبية، إذ إن التعليق الجاد على مسرحياته إنما يبدأ من الآن فصاعداً.

وهناك إضافة غريبة إلى مديح ميرز. فمن بين كوميديات شكسبير التي يعيّنها واحدة عنوانها «نجاح سعي المحبين». وهذا العنوان يظهر أيضاً في لائحة ناشر في وقت متأخر. ولكن هذه المسرحية غير موجودة. ولقد ذهب بعضهم إلى أنها عنوان بديل لمسرحية موجودة من مثل «جعجعة بلا طحن»، غير أنها قد تكون أيضاً من أعمال شكسبير التي ضاعت في هاوية الزمن مثل مسرحية غاردينيو Gardenio الغامضة.

وبعد مضيّ وقت قليل على صدور تعليقات ميرز، أدرج الباحث، وصديق إدموند سبنسر الحميم، جبرائيل هارفي، ملاحظة في نسخته التي اشتراها حديثاً من طبعة أعمال شوسر التي أصدرها سبيت Speght. كتب: « يجد الشباب ما يمتعهم في قصيدة شكسبير «فينوس وأدونيس»، أما قصيدة «لوكريس» وتراجيديا هملت، أمير الدانمارك، ففيهما ما يروق العقلاء». ثم يضمّ شكسبير إلى جماعة «النظّامين المزدهرين»(٤) بمن فيهم صموئيل دانيال

وصديقه إدموند سبنسر. وإذا نحيّنا جانباً موعد إخراج «هملت» المبكر على ما يظهر، وأن هارفي يبدو أنه يعتبر تلك المسرحية نصاً للقراءة، فإن ذلك مديح له دلالته من ممثّلٍ ما يمكن أن يُدعى فن الشعر الإليزابيثي الرفيع. كان هارفي قد ازدرى حياة كتاب المسرح المشتغلين بالأجرة وأعمالهم، ولاسيما توماس ناش وروبرت غرين، ولكنه في هذه الملاحظة الخاصة يضع شكسبير مع مجموعة أعلى منزلة بمن فيهم شاعره الأثير سبنسر.

وهناك دليل آخر يؤكد موقع شكسبير بين «فئة الشباب». ففي هذه الفترة ابتكر بعض الطلاب في كلية القديس جون، وكامبردج، ثلاثية مسرحية ساخرة من الأساليب الأدبية السائدة. عُرفت هذه الثلاثية باسم «مسرحيات برناسوس»، والثانية منها، «الجزء الثاني من العودة إلى برناسوس»، عظيمة الأهمية لمن يدرس شكسبير. ففي هذه المسرحية شخصية ضعيفة تدعى غوليو Gullio يمكن أن تكون صورة ساخرة من ساوثمبتون وقد لا تكون. تُنشد هذه الشخصية مدائح لشكسبير تُضحك إنجنيوسو Ingenioso الأكثر نباهة. يعلّق إنجنيوسو بعد دفقة كلام من غوليو: «لن يكون لدينا إلا شكسبير، ونُتَف من الشعر التي جمعها من المسارح». وحين يُضطر إنجنيوسو إلى الإصغاء إلى أشعار غوليو، يصرخ متهكماً: «السيد العذب شكسبير»! و«مارك، وروميو وجولييت ! ياللسرقة الفظيعة!» فيتابع غوليو طالباً: «دعوني أسمع أسلوب السيد شكسبير»، وهذا يدلّ على أن «أسلوبه» كان معروفاً إلى حد وُجد معه من يُعجب به، أو يقلّده، أو يستخف به أحياناً. يتابع غوليو قائلاً: «دعوا هذا العالم المغفّل يقدّر سبنسر وشوسر، فأنا سوف أعبد السيد العذب شكسبير، وإكراماً له سأضع قصيدته «فينوس وأدونيس» تحت وسادتي»(٥). وإذاً لاشك في أن شكسبير كان «درجة العصر». وتبدو شخصية أخرى في ثلاثية «برناسوس» مبتكرة بغية محاكاة شكسبير نفسه محاكاة ساخرة. إن ستوديوسو هو كاتب مسرحي ومدرس

في آن معاً، وهو يتكلم لهجة شكسبير مع وفرة من التشابهات العفوية، والاستعارات الرخيمة. كان من الممكن تبيّن أسلوب شكسبير، ومحاكاته على سبيل السخرية أمام الجمهور، وكان الجمهور يعرف على وجه الدقة موضوع هذه المحاكاة.

وفي ١٥٩٩، كتب أحد طلاب كلية كوين في جامعة كامبردج مقالة عن «شكسبير المعسول اللسان» يثني فيه على القصيدتين الطويلتين «فينوس وأدونيس» و«اغتصاب لوكريس» إضافة إلى «روميو وجولييت»، كما ذُكرت المسرحية نفسها في «الجزء الثاني من العودة من برناسوس». وهذا يدلّ على أنها كانت رائجة بالفعل بين طلاب الجامعة. لقد عُرف شكسبير بــ «العذوبة»، غير أن المسرحية التالية من ثلاثية «برناسوس» تذكر «رتشارد الثالث» أيضاً. وأن يحدد جبرائيل هارفي «هملت» على أنها أهم أعماله الفنية، أمر يدلّ على أن كاتبنا المسرحي قد بات يؤخذ مأخذ الجد على عدة مستويات. وفي العام ذاته هجا جون مارستون كاتباً معاصراً لا ينساب من شفتيه «شيء إلا روميو وجولييت»[٦]. خلاصة القول هي أنه شكسبير قد غدا ظاهرة.

* * *

الفصل الثامن والخمسون

جنتلمان وفيّ، منصف، مستقيم

إن شراء منزل نيو بليس قد وطّد موقع شكسبير في مركز حياة ستراتفورد. انتقلت زوجته وبناته إلى المسكن المجدّد، وربما توقعن أن يقضين وقتاً أطول مع صاحب المنزل. وبالطبع كان هو اليد الموجهة لموارد الأسرة المالية. ففي تشرين الثاني ١٥٩٧، مثلاً، أعاد تقديم دعوى الأسرة إلى محكمة العدل في ويستمنستر لاستعادة ملكية آل آردن في قرية أمه ويلمكوت. كانوا يلحّون في ادعائهم على أقربائهم آل لامبرت الذين رفضوا تسليمهم المنزل هناك. كانت الدعوى صعبة، وقانونية تقنية بعض الشيء، والظاهر أن الخلاف حول دفع مبلغ ٤٠ جنيهاً، أو الوعد بدفعه، هو ما أخّرها. يوصف جون وماري شكسبير في الشهادة الخطية بأن «ثروتهما صغيرة وأصدقاءهما وحلفاءهما قليلون جداً»[1]. ولعل «الثروة الصغيرة» هي التي أقنعت جون شكسبير، في هذه السنة ذاتها، بأن يبيع قطعة أرض قريبة من ملكه في شارع هنلي إلى أن أحد جيرانه مقابل ٥٠ شلناً.

إن الشهود الذين حضروا الدعوى كانوا في الواقع زملاء وليام شكسبير لا زملاء والده، وهذا يثبت انخراط الكاتب المسرحي في هذا الأمر. ومن الواضح أن أسرة شكسبير كانت في هذا الوضع المتشابك تتابع القضية متابعة جادة ونشيطة حتى أن جون لامبرت اتهمها بأنها توقعه في العنت. قال إنها

«تزعج وتضايق هذا المدَّعى عليه بالتماسات غير عادلة في القانون.»[٢]، وكلمة «التماسات» تعني أنه قد اتُهم في محاكم أخرى أيضاً. تباطأ البتّ في القضية أكثر من سنتين ونصف السنة، وأخيراً حُسمت خارج المحكمة في صالح لامبرت على ما يظهر. وفي أثناء التقاضي، تلقّت أسرة شكسبير لوماً شديداً على «تبديد وقت محكمة العدل العليا»[٣]. وهذه الحادثة تدلّ على ما يمكن أن يفعله شكسبير دفاعاً عن شرف الأسرة وحفاظاً على أملاكها. ربما كان صارماً في هذه الأمور. لقد خسر حق امتلاك ١٦٠ دونماً في ويلمكوت، ولكنه ما لبث أن اشترى مزيداً من الأرض في ستراتفورد.

وفي أول سنة ١٥٩٨، أبدى مساعد عمدة ستراتفورد، أبراهام ستيرلي، استعداده لمفاتحة شكسبير بأخبار عن فرص لاستثمار أمواله. أخبر رتشارد كويني، وهو عضو المجلس البلدي وأحد أصدقاء شكسبير المقربين، أن «ابن بلدتنا السيد شكسبير، راغب في إنفاق بعض المال على شراء أكثر من ١٢٠ دونماً من الأرض في شوتري أو حول بلدتنا، وهو يعتقد أن ذلك طريقة مناسبة جداً للتعامل مع مسألة الأعشار التي يدفعها لنا». ويتابع ستيرلي قائلاً: «والتعليمات التي تستطيع أن تبلغه إياها عن ذلك هي أننا نرى أن ذلك هدف معقول للتسديد عليه، وإصابته ليست بالأمر المستحيل. وإذا أحرز ذلك، تقدّم بالفعل، وحصلنا نحن على منفعة كبيرة»[٤].

وهكذا أصبح لصاحب نيو بليس الجديد مكانة مالية في ستراتفورد. ويبدو أنه قد طُلب منه شراء أرض جون هاثاوي ومنزلها في شوتري، وجون هي زوجة والد زوجته، ولكن المرأة العجوز ماتت في السنة اللاحقة، وتركت وراءها ٣٦٠ دونماً. إضافة إلى منزل في مزرعة معروفة الآن باسم «كوخ آن هاثاوي». ورأى بعضهم أيضاً أنه كان يحضر السوق من أجل شراء «الأعشار»، وهي البديل النقدي عن نسبة مئوية من غلال أراضي المالكين أو مواشي مزارعهم، وكانت في الماضي التزاماً دينياً ولكنها لم تعد كذلك.

ليس واضحاً بأية أعشار كان كويني و ستيرلي يفكران ــ مع أنهما كانا يملكان «أعشار الحشيش في كلوبتون» ــ ولكن الفكرة المهمة هنا هي أن شكسبير لم يتبنَ عرضهم. فهو لم يشترِ أعشاراً في واقع الأمر حتى ١٦٠٥، وهذا يدلّ على درجة من التبصر من جهته. ففي تسعينات القرن السادس عشر، كانت أوضاع ستراتفورد تتصف بالفتور الاجتماعي والكساد الاقتصادي. يقول أبراهام ستيرلي في الرسالة نفسها إن «جيراننا مستاؤون من العوز الذي أوقعهم فيه غلاء الحبوب». لقد أضعف توالي المواسم الرديئة قوة البلدة المالية، وزاد في انخفاض سعر الأرض اندلاعُ حريقين كبيرين ومدمّرين. كان ذلك أحد الأسباب التي جعلت شكسبير قادراً على شراء نيو بليس بثمن رخيص. كان رتشارد كويني في لندن يعرض شأناً محليّاً ملحّاً عندما تلقّى الرسالة من أبراهام ستيرلي.و كان قد تكلّف باعتباره عضواً في مجلس البلدة طرحَ قضية ستراتفورد على الإدارة الوطنية. طالبت البلدة بأن تُعفى من بعض الضرائب، وترجّت أن تُمنح مؤناً أكثر من صندوق الإعانات الخاص بالحرائق.

ثم إن رتشارد كويني قرر في وقت متأخر من تلك السنة أن يفاتح شكسبير بأمر آخر. احتاج إلى قرض لمجلس البلدة. ومن يُسأل غير أغنى صاحب منزل في ستراتفورد؟ وفي تشرين الأول ١٥٩٨، ومن فندق Bell في شارع كارتر في لندن، كتب رسالة إلى «ابن بلدته الودود» يقول فيها «أنا واثق بك ثقة الصديق بالصديق حين أطلب منك مساعدتي بمبلغ ٣٠ جنيهاً... فهذه العون منك سوف يخلصني من جميع ديوني في لندن، وأحمد الله على اطمئنان بالي». ثم يذكر أنه ذهب إلى «المحكمة» في ريشموند من أجل شؤون ستراتفورد، وتعهّد لشكسبير قائلاً «لن تخسر بسببي رصيداً ولا مالاً إن شاء الله... وإذا أجرينا صفقات أخرى، فأنت ستكون المموّل». ويبدو أن رتشارد كويني قد احتاج إلى المال من أجل دعم دفاعه عن قضية ستراتفورد

في العاصمة. ووصلت إلى ستراتفورد نفسها أخبارُ محاولاته استقراض المال من شكسبير، وبعد أحد عشر يوماً (لم تكن سرعة البريد كبيرة) كتب أبراهام ستيرلي إليه قائلاً إنه قد سمع «أن ابن بلدتنا السيد Wm Shak سوف يُحصّل لنا المال، وأودّ أن أسمع متى وأين وكيف»(٥). ولا يقتضي الأمر أذناً حساسة جداً لكي تُكتشف نغمة الشك أو الحيطة في كلام ستيرلي. أكان شكسبير معروفاً بالبخل أو بالجشع؟ إن هذا الافتراض جائز. فلقد أخذ إلى المحكمة مديونين صغاراً. ومع ذلك فالأرجح هو أن سمعته المالية، إن كانت هكذا، فهي سمعة الرجل المتصف بالتحرز وليس بالجشع. ويوحي القول إن شكسبير سوف «يحصّل» المبلغ المطلوب بأنه على استعداد للتعامل مع أحد المرابين من أجل كويني. وهناك إشارات إلى أن شكسبير قد تعاطى الربا بعض الوقت مثل أبيه. وفي ظروف ذلك الزمن الذي لا وجود للبنوك فيه، لم يكن هذا بالنشاط غير العادي بالنسبة إلى رجل ثري. وهذا لا يبدو غير لائق إلا لأولئك الذين يعتنقون رأياً مفرط الرومانسية في الكتّاب البارزين.

لم تُبعث الرسالة في حقيقة الأمر إلى شكسبير، وقد وجدت فيما بعد بين أوراق كويني. ربما قرر عضو مجلس البلدة أن يزور ابن بلدته لاستقراض بعض المال. ولكن أين كان يمكن أن يعثر عليه؟ في تشرين الثاني ١٥٩٧، تخلّف كاتبنا المسرحي عن دفع ضريبة أطيان مقدارها ٥ شلنات لجباة كنيسة القديسة هيلين في بيشوبس جيت. كان واحداً من أولئك الذين كانوا «موتى، مغادرين، وخارج المنطقة المذكورة». لعله انتقل إلى ساوثويرك التي لا يبلغها جباة بيشوبس جيت. وفي السنة اللاحقة، أدرجت سلطات الأبرشية اسمه من جديد في قائمة لعدم دفعه ١٣ شلناً و٤ بنسات. ومن المؤكد أنه انتقل إلى ساوثويرك خلال عام ١٦٠٠، لأن موظفي أبرشية وينشستر أُبلغوا في تلك السنة أنه مازال يتخلّف عن دفع ضريبة الأطيان. كان لأسقف وينشستر

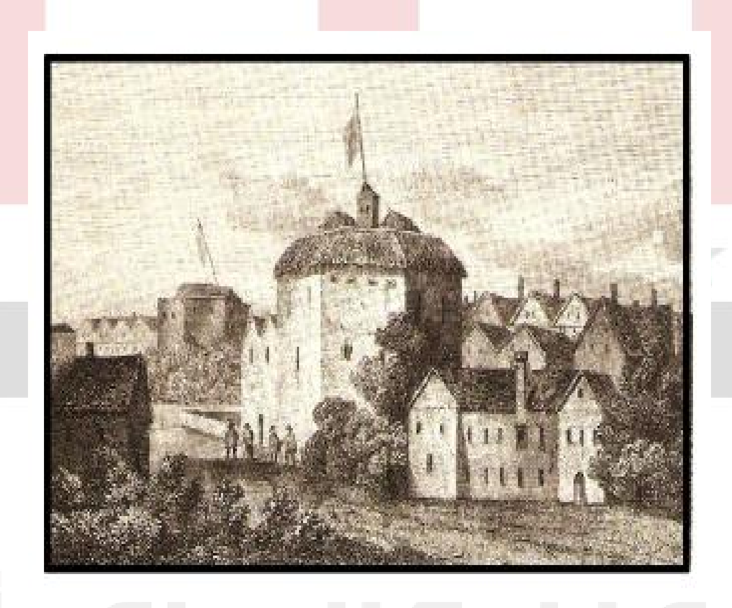
سلطة قضائية على تلك المنطقة من وينشستر، والتي تُدعى كلنك. كان ذلك جرماً شائعاً جداً، ولكن من الصعب أن نفهم لماذا يمتنع شكسبير الثري عمداً عن دفع ضريبة موحّدة. هل كان ذلك كسلاً أم جشعاً؟ أم أنه شعر بأنه أوفى بالتزاماته وذلك بدفع الضريبة في ستراتفورد. أكان لا يعتبر نفسه «مقيماً» بكل معنى الكلمة في لندن؟ هل شعر بأنه لا يدين للندن بأي شيء، أم أنه، وهو الأمر الأكثر احتمالاً، لا يدين للعالم بأي شيء.



* * *

الجزء السابع

مسرح جلوب Globe



مسرح Globe على جانب الضفة



الفصل التاسع والخمسون

حبكة جيدة، أُحسن اختيارها للبناء عليها

في صيف ١٥٩٨، تابعت السلطات المدنيّة، وأعضاء مجلس الشورى في الحقيقة مطالباتهم بوجوب «هدم» المسارح لما «تعالجه من خلاعات على خشباتها»[١]. ورغم أن ذلك أصبح ضرباً من المجازفة المهنية، فقد تجاهلت المسارح الإنذارات تماماً. وبما أن شعبية المسرحيات ودور التمثيل غير مشكوك فيها، فقد كانت المنافسة الرسمية وغير الرسمية تنشأ بين الفرقتين المعترف بهما. وكما رأينا، فإن فرقة إيرل بمبروك قد مثّلت «جزيرة الكلاب» في مسرح Swan قبل أن تُحلّ.

كانت مسارح جديدة توشك أن تقام في المدينة، والضواحي الشمالية أيضاً، ومن بينها مسرح Fortune (الحظ)، ومسرح Boar's Head (رأس الخنزير) المجدد. إضافة إلى ذلك، فإن فرق الأولاد كانت مزمعة على معاودة العمل. وفي السنة اللاحقة، افتُتح مسرح مسقوف في حرم مدرسة القديس بولس، حيث أدّى طلابها مسرحيتين لكاتب جديد أشار إلى نفسه باسم «الهجّاء النابح» جون مارتسون. أظهرت المنافسة حيوية الحياة المسرحية في لندن، غير أنها كانت مزعجة للممثلين المعترف بهم. ورغم ذلك فإن فرقة اللورد شامبرلن مازالت تعمل في مسرح Curtain، وفرقة أدميرال في مسرح Rose في الجانب الآخر من النهر. وبما أن السجلات لا تذكر أي جولات للممثلين في هذه السنة، فمن الممكن أن

نفترض أن شكسبير وباقي الفرقة كانوا يمثّلون في العاصمة. نحن نعلم أنهم كانوا يؤدون مسرحية بن جونسون الجديدة «الكل صحيح المزاج» في خريف ١٥٩٨. وهكذا فإن شكسبير قد مثّل في مسرحية كتبها من اعتبرته الأجيال التالية «منافساً» له. فما يُروى عن هذه المنافسة يبالغ فيه المشايعون كثيراً. ومن الممكن أن نقابله بما يثبت أن شكسبير قد أصبح عرّاب أحد أبناء جونسون.

إن شخصية بن جونسون المعاندة المشاكسة السيئة المزاج معروفة تماماً. ولكن كثيراً ما يُنسى أنه كان فناناً أديباً لا يُسامى، كتب من أجل جمهور المسرح بحسب شروطه الخاصة. فهو، على خلاف شكسبير، لم يُولد للإرضاء. كان شديد الثقة والفخر بما أنجز، وقد ضمن جمعَ أعماله ونشرها بالشكل اللائق. ويبدو رأيه في عمل شكسبير رأيَ معجب تُخفّف من إعجابه قليلاً شكوك في ما اعتبره طلاقة مفرطة، و«حماقات» مسرحية. كان جونسون كلاسيكياً بالميل والتثقف. وقد اعترف بعبقرية شكسبير، إلا أنه اعتبرها ميّالة إلى التطرف واللاواقعية. وبحسب رواية جون درايدن، فإن بن جونسون «كان يقول بعد أن يقرأ بعض خطب ماكبث الرنانة التي لا تفهم: شيء مرعب»[٢]. ونُقلت إلينا أحاديث دارت بين الرجلين في حانة Mermaid (حورية الماء)، وكانت الحانة تقع وراء شارع Bread ، ولها مدخلان من شارع Cheapside وشارع Friday. وبما أن جونسون كان معروفاً بلسانه المنفلت الذي يتدفق بالتلميحات الجنسية، والإشاعات الجنسية، فإن تلك الحوارات ربما لم تكن متقِّفة على الدوام، ولقد رأينا أن شكسبير نفسه لم يكن ينفر من الدعارة. ولاشك في أن ذلك سوف يصدم المحققين المعاصرين. كتب توماس فولر في «أعلام إنكلترا» أن «المجادلات الذكية بينه وبين بن جونسون كانت كثيرة» فقال:

لقد رأيتهما مثل سفينة شراعية إسبانية ضخمة، وبارجة إنكليزية. بن جونسون (مثل الأولى) ذو معرفة عالية البنيان، صلب، ولكنه بطيء

الحركة. وشكسبير، أقل حجماً، و أخفّ إبحاراً، كان يستطيع أن ينعطف بالبارجة الإنكليزية مع التيارات كلها،يغيّر الاتجاه، ويستفيد من الرياح كلها بالسرعة التي يتصف بها ذكاؤه وابتكاره. (٣)

وهذا نفسه ابتكار مُرْضٍ. لقد التقط فولر شيئاً من شخصيتيْهما، ولكن من الصعب أن نستشهد به بما أن ولادته تأخرت حتى عام ١٦٠٨.

أنشأ والتر رالي في هذه الفترة Mermaid Club (نادي حورية الماء) الذي كان يلتقي في يوم الجمعة الأول من كل شهر، وبحسب رواية أحد ناشري بن جونسون الأوائل، فإن هذا النادي قد ضمّ بين أعضائه شكسبير، وبيمونت، و فلتشر، و دون، وجونسون نفسه. كتب بيمونت بعض الأبيات إلى جونسون يقول فيها:

ما الأشياء التي رأيناها

تجري في النادي؟ سمعنا كلمات

نابضة بالحياة، ممتلئة باللهب اللطيف... (٤)

إن صدور أي من هذه «الكلمات» عن شكسبير أمر مشكوك فيه. على أي حال، كان إدوارد بلونت عضواً في النادي، و بلونت هو أحد ناشري طبعة Folio الأولى من أعمال شكسبير، وعلى هذا، هناك روابط. وفي هذا الوقت، كان جونسون كاثوليكياً معترفاً به، ويلتقي عامة إخوانه في الدين في النادي. والمالك السابق للنادي كان صاحب المطبعة الكاثوليكي جون راستل الذي كان أيضاً زوج شقيقة توماس مور. إن جمعيات معينة كانت تلزم أماكن محددة. لقد اشترى شكسبير في وقت متأخر منزلاً كان يؤوي جمعيات كاثوليكية، وأحد شركائه في الشراء هو صاحب الحانة، وليام جونسون.

بعد إخراج «الكل صحيح المزاج»، تورّط جونسون في نزاع مع ممثل وزميل سابق في فرقة أدميرال هو جبرائيل سبنسر. ربما أثار النزاع ارتداد

جونسون الأخير إلى فرقة اللورد شامبرلن، وربما كان نزاعاً شخصياً تماماً. ومهما كان السبب، فقد جرت مبارزة في حقول شوريدتش بالقرب من مسرح Theatre، وقُتل سبنسر بسيف جونسون. ولم ينقذ الكاتبُ المسرحي نفسَه من المشنقة إلا بالتماس حصانة رجال الدين، أي أثبت أنه متعلم ويحسن القراءة و وُسمت إبهامه بحرف T حتى لا ينجو من إدانة ثانية. وحرف T يرمز إلى موقع Tyburn الذي ينفَّذ فيه حكم الإعدام في لندن.

وفي هذه الفترة ذاتها، توصل شكسبير وبيربج وسائر زملائهما إلى قرار مهم كان له عواقبه أيضاً بالنسبة إلى بن جونسون الشاب. فالمفاوضات المتعلقة بالعقد مع صاحب مسرح Theatre لم تسفر عن شيء. لقد قرؤوا العقد الموجود قراءة متروّية خلال تلك المناقشات المتوترة، وبدا أن صياغته تنطوي على حل. فصاحب المسرح كان يملك الأرض المقام عليها، ولكنه لا يملك المسرح نفسه. لقد نقلوا ملكيته في واقع الأمر. فبعد مضيّ ثلاثة أيام على عيد الميلاد سنة ١٥٩٨، وفي يوم مثلج، وصل إلى مسرح Theatre في شوريدتش الأخوان بيربج وأمهما مع أحد عشر عاملاً ومسّاحهم ونجّارهم، بيتر ستريت. وقد ترك لنا صاحب الأرض المظلوم جايلز ألن وصفاً رائعاً لهذا المشهد غير العادي.

جاء الأخوان بيربج وجماعتهما «هائجين مائجين» وقد تسلّحوا بـــ «السيوف والخناجر والمناجل والفؤوس ونحو ذلك»، ثم إنهم «حاولوا هدم المسرح المذكور». ويزعم ألن أن أشخاصاً مختلفين طلبوا منهم «أن يكفّوا عن عملهم غير المشروع»، ولكن الأخوين بيربج قاوما اعتراضاتهم مقاومة عنيفة، ثم أخذوا جميعهم «يقتلعون ويحطمون ويرمون ما يقتلعون ويحطمون من المسرح على نحو بالغ الشدة والاستهتار». وفي سياق هذه العملية كانوا مسؤولين عما سببوه من «إزعاج وترويع للسكان في حي شوريدتش»[٥]. وما يستدعي الاهتمام هو القانون التيودوري، وكيف يشجع الأحداث المثيرة، لقد كان مجتمعاً دراميا على كل المستويات.

دام هذا الشغب الكبير المروّع، إن كان كذلك، مدة أربعة أيام. وخلال هذه المدة، هدم الأخوان بيربج وعمّالهما أخشاب المسرح القديمة، وحمّلوها على عربات، أما حجرة اللبس والعوارض والشُرَف،فق حُملت ثم شُحنت على مركب عبر النهر أو عن طريق جسر لندن. لا توجد إشارة إلى الأدوات الحديدية التي استُخدمت في إنشائه، مع أن تركهم مثل هذه الموجودات الثمينة في الموقع أمر مستبعد. على أن كثيراً من الأشياء كان لابد من إهمالها نتيجة العجلة في العمل. أُودعت ملحقات مسرح Theatre بعد ذلك في أرض جنوبي النهر كان الأخوان بيربج قد استأجراها مؤخراً مدة واحد وثلاثين عاماً. كانت قطعة الأرض تقع شرقي مسرح Rose، في مرتع ملذّات ساوثويرك، خلف نهر التيمز. وصف بن جونسون المنطقة بأنها «محاطة بخندق ومنتزعة من مستنقع»[٦]. كان يمكن أن تمتلئ بمياه المد والطين النازّ والنفاية. وحين أعادت تطويرها فرقة اللورد شامبرلن تشكل منها سبع حدائق، ومنزل، ومجموعة من المساكن تسع خمسة عشر شخصاً.

إن مسرح Globe سوف يقوم في هذه البيئة الرطبة غير الصحية.كان القرار جريئاً ومغامراً. كان نيكولاس برند، صاحب الأرض التي أقيم عليها المسرح، شقيق زوجة أمين صندوق الملكة. لذا كان لديه مراجع تتصف بالعصمة. ولكن المعتمدين المنخرطين في التفاوض لا يلقون إلا قليلاً من الضوء على النسيج الاجتماعي المعقد للمجتمع الإليزابيثي. كان أحد هؤلاء صائغاً يدعى توماس سافيج، قدم من بلدة رفورد في لانكشير ــ حيث يُظنّ أن شكسبير الشاب قد عمل عند السير توماس هيسكث مدرساً وممثلاً. كانت زوجة سافيج تنتمي إلى أسرة هيسكث الممتدة. وربما يكون هذا مجرد مصادفة، ولكنه موحٍ في مجتمع صغير نسبياً. والمعتمد الآخر كان تاجراً يدعى وليام ليفيسون الذي أصبح جزءاً من مشروع استعمار فيرجينيا الذي شمل إيرل ساوثمبتون أيضاً. لذلك فإن اثنين من رعاة شكسبير يمكن أن نلمحهما في عمل شكسبير الفنيّ المتأخر.

إن جايلز ألن قد فاجأه وأغضبه الاختفاء المفاجئ للمسرح. رفع دعوى على الأخوين بيربج من أجل دفع ٨٠٠ جنيه تعويضاً عن الأضرار، واستمر التقاضي عامين في محاكم مختلفة. غير أن الأخوين تصرفا في الواقع ضمن التفسير الصارم للقانون، ولذلك لم يحصل ألن على أي تعويض.

ومع ذلك فإن أعمال البناء لم تتقدم بالسرعة التي كانت متوقعة. لذلك وسّع الأخوان بيربج المسؤولية المالية. فاتفقا مع خمسة «مساهمين» بغية تأمين نصف النفقات، على أن يتولوا «شؤون الإدارة»، أو أن يُشركوا في ملكية المسرح الجديد. وأحد أولئك المساهمين كان وليام شكسبير الذي أصبح له الآن ميزة امتلاك عشر المسرح الذي مثّل فيه وكتب له. وكان ذلك أفضل تلازم ممكن بين الكاتب المسرحي والمسرح. وكان المساهمون الآخرون هم أكبر الممثلين في فرقة اللورد شامبرلن: ويل كيمب، وتوماس بوب، وجون هيمنجز، وأغسطين فيليبس. ولقد أصبحوا جميعاً أصحاب ثروة معقولة من حرفتهم التي عثروا عليها من جديد.

تعاقد بيتر ستريت على بناء مسرح Globe خلال ثمانية وعشرين أسبوعاً، على أن ذلك قد يكون مثالاً على تفاؤل البنّائين الدائم. كان ينبغي وضع أسس قوية نظراً إلى أن المسرح كان يُبنى على تربة رطبة. أُدخلت أكوام من الخشب إلى أرض ساوثويرك، وكان ينبغي تجسير الخندق للمرور العام. كان من شأن هذه العملية أن تستغرق ستين أسبوعاً. وتشير وثيقة قانونية مؤرخة في أيار ١٥٩٩ إلى domus (مبنى فخم) ملحقة به حديقة في أبرشية St. Saviour's في ساوثويرك «يشغله شكسبير وآخرون.». واسم كاتبنا المسرحي هو الذي يبرز، وهذا يوحي بأنه كان يُعتبر المحرك الأول للمشروع. وما يثير الفضول هو أن كلمة domus قد تعنى إما المسرح نفسه وأما منزلاً ملحقاً بذلك المبنى. وإن صورة لشكسبير مقيماً في منزل إلى جانب المسرح تماماً ليست بالصورة التي يصعب تصوّرها.

الفصل الستون

أنت تعرف مسكني فائتني بالحبر والورق

لا شك في أن شكسبير قد سكن جنوبي النهر، غير أن الموضع غير معروف على وجه الدقة. والمنطقة التي تجاور مسرح Globe، وصفها ناشرو جون ستو في القرن الثامن عشر بأنها «أرض ممتدة بغير نظام، يحيط بها خندق، ويُعبر إلى منازلها على جسور صغيرة،وهذه المنازل أمامها حدائق صغيرة»(١). ولما انتقل شكسبير إلى ساوثويرك لم تكن أنفع للصحة. ورغم ذلك، فإن الاقتراب من مركز نشاطاته كلها كان أمراً مهماً. ههنا انضم إلى زميليه في مسرح Globe: توماس بوب وأغسطين فيليبس. وكان فيليبس يسكن مع أسرته قريباً من النهر. كانت ساوثويرك في الحقيقة منطقة ممثلين إلى حد ما. ومن جيران شكسبير أيضاً كان إدوارد ألين وفيليب هنزلو اللذان كان لهما مصالح واسعة في المنطقة.كان عنوان هنزلو «على جانب الضفة قبالة الحبس تماماً»(٢). و«الحبس» نفسه إنما هو سجن للأسقف تحت الأرض المحاذية للنهر.

كان يمكن أن يأخذ شكسبير مسكناً مؤقتاً في أحد الأنزال التي بلغ عددها في المنطقة ثلاثمئة. كان نُزُل Elephant (الفيل) يقع عند زاوية زقاق Horseshoe (حدوة الحصان)، مثلاً، ولا يبعد عن مسرح Globe إلا بضع ياردات. وفي «الليلة الثانية عشرة» التي كتبها بعد مضيِّ عام على انتقاله إلى تلك المنطقة، يقول أنطونيو:

من الأفضل أن تقيم

في نُزُل Elephant في الضواحي الجنوبية...

وقد لا يكون هذا إلا نكتة محلية. ولئن عاش حراً في سجن ساوثويرك، كما تدلّ ضمناً سجلات التخلف عن دفع ضريبة الأطيان، فلا بد أنه سكن في الشارع الطويل الذي يقع على مقربة من نهر التيمز شمالي حديقة قصر وينشستر تماماً. وها هو الشارع الذي سكن فيه هنزلو أيضاً. وفي مفكِّرة يستشهد بها الباحث إدموند مالون في القرن الثامن عشر، ولكنها لم تعد موجودة، يكتب ألين أن شكسبير سكن بالقرب Bear Garden (حديقة الدببة)، والمساحة لا تتعدى في الواقع بضع مئات من الياردات. ويزعم مالون أيضاً أن شكسبير قد سكن في هذه المنطقة حتى ١٦٠٨، أي نحو عشر سنوات. وهذه إقامة طويلة بالفعل بالنسبة إلى كاتب مسرحي متنقل. ربما كان يُوصف بجنتلمان ساوثويرك أكثر منه بجنتلمان ستراتفورد.

إن تاريخ ساوثويرك قد ارتبط مئات السنين بالترفيه العام. لقد عُثر هنا على رمح مجالِد مثلّث الشُعَب مما يدلّ على أن حلبة رومانية قد أقيمت قديماً في جوار مسرح Globe. وفي الأعوام الأولى من القرن السادس عشر، على كل حال، عُرفت المنطقة بأنها منطقة تعذيب الثيران وتعذيب الدببة، والمصارعة والألعاب البهلوانية، كما كانت مسرحاً لمختلف أشكال الدراما. وحين كان ينشد كهنة كنيسة القديسة ماري أوفري (معروفة الآن باسم كاتدرائية ساوثويرك) ترنيمة حزينة من أجل روح هنري الثامن في ١٥٤٧، فإن صلواتهم كانت تقاطعها ضجة الممثلين الذين كانوا يمثلون في الجوار. وبعد إحدى وثلاثين سنة كان مجلس الشورى ينقل شكواه إلى قضاة سوري Surrey من انتشار تمثيل المسرحيات في المنطقة ذاتها. وهذا يدلّ على أن باريس جاردن نفسها كانت تقام فيها «الاحتفالات الشعبية» في العصور

الوسطى. وهذه العبارة الطريفة يمكن أن ندرج تحتها أشكالاً عديدة جداً من الترفيه البسيط إضافة إلى الألعاب والتسليات العنيفة الفظة.

ومن أهم تلك التسليات كان تعذيب الحيوانات. وهذا ولع تميز به الإنكليز، وكانت ضراوته تروّع الزوّار الآتين من القارة. شاهد رحالة من البندقية مئتي كلب في «أشراك» جاهزة للانقضاض على ثيران ودببة. وهناك تسلية أخرى يُعذِّب فيه رجال بالأسواط دباً أعمى، وكان يحدث بين الحين والحين أن يتخلص الحيوان المخبّل من قيده ويركض بين الحشود. وحين يُدخل شكسبير الإرشاد المسرحي المشهور في «حكاية الشتاء»: «يخرج، وفي إثره دب»، كان الجمهور قادراً أن يتصور المشهد تصوراً دقيقاً للغاية.

في ١٥٤٢ على أبعد تقدير، كان في ساوثويرك حلبة ثيران، وفي الخمسينات من ذلك القرن كانت تُبنى حلبة جديدة للثيران على جانب الضفة. كان شكسبير يسمع الجلبة من منزله بالقرب من «الحبس». كانت كلفة الدخول بنساً، وبنساً آخر للمقعد الجيد في الشرفة. وفي ١٥٩٤، استأجر إدوارد ألين حلبة تعذيب الدببة في باريس جاردن المجاورة لمسرح Globe مقابل ٢٠٠ جنيه. وبعد بضعة أعوام، اشترى هو وهنزلو مكتب إدارة «ألعاب الثيران والدببة الخاصة بالملكة.» كانت حلبات الدببة ملحقة بالمسارح، وليست بديلاً رخيصاً. ففي يومي الخميس والأحد من كل أسبوع، كانت المسارح تُغلق وحلبات الحيوانات تُفتح. وفي وقت متأخر قليلاً، بنى ألين وهنزلو مسرح Hope (الأمل) بالقرب من مسرح Globe، وكان مسرحاً وحلبة معاً، فكانت عروض الدببة تجري يومي الثلاثاء والخميس، والمسرحية تقدّم في الأيام الأخرى (إلا يوم الأحد). كان العمل هو ذاته ويديره العاملون أنفسهم. لابد أن تكون ملابس الممثلين قد عبقت بها روائح الحيوانات الكريهة. هو ذا شرط الحياة في لندن، وهي أن الجو في منطقة مجاورة يتلبث مثل رائحة شاردة في الهواء. لذلك نستطيع أن نقول واثقين

بعض الثقة إن شكسبير قد عاش وعمل في أبرشية تتميز بالعنف، والأعمال الوحشية أحياناً. ولعل هذا هو ما جعل ساوثويرك تقدّم جنوداً للمملكة أكثر من أي منطقة أخرى باستثناء مدينة لندن نفسها. إن أكثر من ثلث أرباب الأسر كانوا أصحاب زوارق، وهؤلاء كانوا معروفين جيداً في أنحاء إنكلترا كلها بالسلوك المؤذي واللغة البذيئة.

ومنذ مطلع القرن الخامس عشر، كان يوجد «حرم» في باريس جاردن، وكان للمنطقة تاريخ من الارتباط بالجرائم وممارستها. كما كانت مأوى لجماعات متنوعة وعديدة من المهاجرين المعروفين باسم «الأجانب» بينهم هولنديون وفلمنكيون. لذلك ربما كانت طبوغرافيا المنطقة أمراً يمكن التنبؤ به. كان هناك منازل وحدائق كبيرة للبارزين من السكان مثل هنزلو وألين (وربما شكسبير نفسه)، أما بالنسبة إلى سائر السكان، فقد كانت منطقة مساكن متلاصقة، وشوارع تعجّ بالمارة، وزرائب وأزقة. كما اجتمع هنا ما كان يعرف باسم «المهن النتنة»، ومن بينها الدباغة وتخمير الجعة. وكان هناك زوارق دائبة الحركة عند درج باريس جاردن وهي تعبر بالركاب إلى بلاكفرايرز على الضفة الأخرى. ولكن الفظاظة التي اشتهرت بها المنطقة عموماً تفشّت ههنا أيضاً. أمر مرسوم مدني في القرن السادس عشر أصحاب الزوارق أن يرسوا زوارقهم على الضفة الشمالية ليلاً لضمان عدم «نقل اللصوص والخاطئين»[٣] إلى مواخير ساوثويرك وحاناتها. كان يوجد بالفعل مواخير كثيرة، وكان بعضها يملكه الشريكان المتوسعا الأعمال ألين وهنزلو. إن مسرح هنزلو، The Rose، قد سُمّى باسم منزل معروف في المنطقة بأنه ملتقى للعشاق. ويمكن أن نقول أن الرجلين كانا يقدّمان مختلف أنواع الترفيه، وكان شكسبير يعرفهما حق المعرفة.

وقد يبدو غريباً أن ألين وهنزلو كانا أيضاً عضوين في مجلس كنيسة St.Saviour's، وأن هنزلو قد أصبح قيّم كنيسة. لقد كانت مثل هذه الولاءات

المزدوجة مألوفة في مجتمع فتيّ ومغامر، وقائم على السعي الحثيث إلى الربح. وعُرفت البغايا باسم «وزّات وينشستر» تيمناً باسم أرض أسقف وينشستر التي كن يعملن فيها. وأُطلق اسم «قبعة الكاردينال» على نُزُل وماخور، ولم يكن سبب ذلك أي ارتباط كنسي بالضرورة، بل لأن اللون الأحمر كان يحسب أنه اللون الذي يتميز به رأس عضو الذكر. كان المقدس والدنيوي مازالا ممتزجين تماماً، ولم تجرِ محاولة فصلهما إلا بعد معارك البرلمان.

من السهل طبعاً أن نبالغ في وصف نتانة الضفة الجنوبية وأحداثها المفزعة. لقد كان يوجد حقول وغابات قريبة، وشوارع مزدحمة، ولقد فاجأ جامع الأعشاب جون جيرارد مفاجأة سارة عددُ الأزهار التي رآها في قنوات هذه المنطقة. لقد وجد في حديقة باريس، مثلاً، «ألفية الماء» و «كثيراً» من «أزهار المنثور المائية»[٤]. لذلك فالمنطقة لم تكن مزعجة بالكلية. وتدل الإحصاءات السكانية على أن قاطنيها لم يغادرها منهم أعداد ذات شأن، ومثلهم مثل سكان لندن، كانوا سعداء بالبقاء في المنطقة التي ألفوها.وعلى هذا فإن الحياة في ساوثويرك لم تكن بالضرورة لا تطاق، بل كانت كثيرة الألوان، وأحياناً غير مريحة. كانت على الدوام منطقة مفعمة بالحيوية والنشاط. و لِمَ اختار شكسبير أن يبقى هناك هذه المدة الطويلة لولا ذلك؟ إن الناس في لندن القرن الواحد والعشرين لا يختارون الانتقال من سوهو، وإذاً كانت ساوثويرك مركز حياة حقيقية زاخرة.

* * *

الفصل الواحد والستون

هذا المسرح الكبير الجامع

وهكذا نشأ مسرح Globe (العالم، الأرض)، واعتُبر آنذاك أروع مسارح لندن جميعاً. واسمه يتضمن أنه كان مسرح العالم ذاته، وبما أن مسرحيات «عطيل» و«الملك لير» و«ماكبث» و«يوليوس قيصر» قد مُثّلت أول ما مُثّلت فيه، فقد يكون له الحق في ادعاء هذا الاسم. وذهب بعضهم إلى أن بيتر ستريت، النّجار والبنّاء، قد احتذى مبادئ فيتروفيوس Vitruvius في تصميم هذا الفضاء. كان كتاب فيتروفيوس المعروف باسم «العمارة» متيسراً في إنكلترا في ذلك الوقت، ولكن من غير المحتمل أبداً أن يكون ستريت قد راجعه. فالأرجح هو أن نموذجه المباشر كان حلبة تعذيب الحيوانات التي كان يعرفها هو ومعاصروه حق المعرفة. ورغم ذلك فإن تصميمه قد فُسّر على أنه نسخة من مدرَّجات العالم القديم، أو الحلقات الأكثر قداسة في بريطانيا البدائية. واعتقد بعضهم أيضاً أن ذلك الشكل المستدير يوحي بالرحم أو عناق ذراعي الأم الحانيين، كما أن يشبه شبهاً عابراً حلقة الساحر التي قد تشرق فيها الرؤى. وفي القرن السادس عشر لم يكن ممكناً إقامة بناء خشبي مستدير تماماً، لذلك كان المسرح في الحقيقة شكلاً مؤلفاً من خمسة عشر ضلعاً، ويتسع لثلاث شُرَف محيطة بالخشبة والفسحة المكشوفة أو «الحلبة».

بُني مسرح Globe بالخشب، وضمّت أجزاءه أعمدةُ سنديان مسبقة الصنع (بعضها يربو طوله على ثلاثين قدماً) مسوّاة من الداخل بالأغصان المضفورة والطين، وصُقل الخارج بالجص الأبيض، وغُطّي السقف بالقش. ومن الممكن أن يكون الجص قد عُمل ليشابه الحجر، ولذلك كان بناء المسرح خادع المظهر كالتمثيل فيه. كان قطر المسرح ١٠٠ قدم، ويُفترض أنه كان يتسع لنحو ٣٣٠٠ شخص. كانت كل شرفة من الشرفتين السفليتين تتسع لألف شخص. وبكلمات أخرى، كان شديد الاكتظاظ بالأجسام الإليزابيثية، إذ كان يستوعب جمهوراً عدده ضعفا عدد الجمهور في مسرح حديث في لندن، أو ثلاثة أضعافه. والحق هو أن الجو كان أشبه بجو ملعب مدرّج لكرة القدم منه بجو مسرح. وكان فيه أيضاً بعض العناصر من المعرض الذي تتخلله عروض للتسلية.

لقد افتُرض أن مسرح Globe كان له «لافتة» معلقة فوق خشبة المسرح أو ربما فوق مدخله الرئيسي للتعريف به. وهذا كان أمراً مألوفاً في لندن ذلك العهد، وإن وجدت هذه اللافتة بأي حال، فهناك إشارات متفرقة إلى أنها كانت صورة هرقل وهو يحمل على كتفيه جرماً. وقال الباحث الشكسبيري إدموند مالون إن المسرح كان يعرض فوق مدخله أو في داخله شعاراً هو totus mundus agit histrionem، أي «العالم كله ممثِّل». وربما كان المسرح غنياً من الداخل بالألوان إن لم يكن مزوّقاً، وذلك بما فيه من مواضيع كلاسيكية ومنحوتات بارزة بين اللوحات والزخارف. ونحن نعرف من دواخل مسارح أخرى مزينة بتماثيل وصور لأرباب وربات، أن أهل ذلك العصر كانوا يحبوّن النقوش البهيجة والنحت المعقد. لا شيء كان أكثر غلوّاً، أو أكثر إتقاناً. ففي مسرح Globe، طُلي الخشب ليشابه الرخام أو اليشْب، وكان هناك ستائر أو سجاجيد مزينة بالصور لكي تقوّي الانطباع بالترف الكلاسيكي الزائف. كانت الألوان زاهية يكثر بينها الذهبي والمذهّب، وكان التأثير العام هو تأثير الأبهة المتقنة. فرغم كل شيء، فإن المسرح كان عالم

البراعة في ثقافة كانت الطقوس والعروض الرائعة عريقة فيها. كان ينافس البلاط باعتباره مركز الطقس والعرض.

كان عرض خشبة المسرح أقل من ٥٠ قدماً. وقد حُدّد موضعها بحيث لا يدخلها ضوء الشمس المباشر، وتبقى في الظل خلال عروض ما بعد الظهر. ومع ذلك فإن وجه الممثل كان يستبين في الضوء حالما يخطو إلى مقدمة الخشبة. كان للمسرح مخرجان على الجانبين، وبينهما كان موضع «الاكتشاف» المستور الذي يمكن أن يعثر فيه على الشخصيات وهي نائمة أو ميتة، أو يمكن أن يستخدم استخدامات خاصة، كأن يستخدم قبراً أو مكتباً. وفوق خشبة المسرح نفسها كان تبرز ظُلّة مرفوعة على عمودين من الخشب. وهذه الظلّة كانت معروفة باسم «السماء»، وكانت مزينة بالنجوم والكواكب قبالة خلفية سماوية الزرقة. كان يُفترض أن يحدد العمودان «مقدمة خشبة المسرح» و «مؤخرتها». كان ذلك تنظيماً بالغ البساطة مأخوذاً من الصناعة المسرحية الكلاسيكية، وقد صُمّم لكي يؤكد الحضور الجسدي للمثل. وعلى مستوى أعلى من خشبة المسرح كانت شرفة يستخدمها الموسيقيون الذين كان يستأجرهم أحياناً أكثر المشاهدين امتيازاً، على أنها كانت تستخدم كجزء من منصّة التمثيل، كما كانت الموضع الذي يُستخدم عندما يظهر جنرال على سور المدينة، أو يصعد عاشق إلى غرفة عشيقته. وتحت خشبة المسرح كان الموضع المعروف باسم «الجحيم»، وهذا باب سريّ كان يتيح للشخصيات أن تصعد أو تهبط كما في أعمال السحر، غير أنه كان أيضاً الموضع الذي تُحفظ فيه «الملابس والأثاث». ويبدو أن مسرح Globe لم تكن فيه، على أي حال، أي آلات من أجل حيل الطيران، أو الهبوط على خشبة المسرح. وهذا لم يصبح متيسراً لشكسبير والممثلين إلا عندما شرعوا في استخدام دار التمثيل المسقوفة في بلاكفرايرز.

كان الممثّل في مسرح Globe يدخل من باب ويخرج من آخر، وحينما تغادر الشخصية أو الشخصيات خشبة المسرح، لا تكون أول من يظهر في المشهد التالي. وهذه كانت مبادئ مهمة يقصد منها الإيحاء بأن العالم الدرامي عالم متحرك، فالحياة المسرحية تستمر، إذا صحت العبارة، «وراء المشهد». كان هناك إيهام بعالم خيالي متدفق، وما الممثلون على خشبة المسرح إلا علامة مرئية. كما أنه إشارة إلى السلاسة الشكلية للدراما الإليزابيثية المعتمدة على التباين والتناسق والتوافق والتعارض بين قوى دقيقة التوازن. كانت سعة المكان تسمح بالسرعة والمرونة في الحبكة. وربما كان النطق بالكلمات أسرع منه في أي مسرح حديث. لم يكن هناك فصول بل مشاهد تتمايز بالدخول والخروج الكثيريْن للمثّلين أنفسهم. ولم يتم تقسيم المسرحية إلى فصول إلا في ١٦٠٧ تقريباً. وبعد خروج جميع الممثّلين، مثلاً، كان عمال المسرح (في زي أزرق) يرتّبون الأثاث على خشبة المسرح قبل دخول الممثّلين الآخرين. وهذه الإجراءات، أو طرائق العمل على المنصة، لم تكن تربك المسرح الإليزابيثي، ولا المسرحيات ذاتها طبعاً. لم يكن هناك ميل إلى الواقعية، أو الطبيعية بأي من معانيها المتداولة.

كانت دراما مسرح Globe إذاً مبنية إلى حد بعيد على مشاهد متوالية. وتسلسل المشاهد هذا يتوافق مع حب الإنكليز للوحدات التي يعتمد بعضها على بعض، أو سلسلة التنويعات على موضوع، التي تستحث التنوع والتغاير لا التركيز والكثافة. لذلك كان أي دخول جديد يتصف بالأهمية دائماً، ويشدّد عليه في الإرشادات المسرحية. «تدخل كاسندرا وشعرها حول أذنيها... يدخل رجل طروادي في لباس النوم غير متأهب بالمرة... يدخل جودفري الذي وصل مؤخراً نصف عريان.. يدخل تشارلز مبتلاً حاملاً سيفه... يدخل إركول حاملاً رسالة...» إن هذه الإرشادات كانت لحظات حاسمة في خلق

المشهد. كانت تقدم الغرض والشخصية، وتستحث الحدث التالي. كان حضور الممثل، وما كان يعرف بـــ «براعة الجسد» أهم عنصر في الترفيه الدرامي. وكان من الممكن أيضاً أن يدخل الممثل من الباحة أحياناً، وربما من أحد المداخل، ثم يرتقي خشبة المسرح.

كان يتقدم عادة، ثم يلقي بكلماته إلى الجمهور. هو لم يدخل إلى موضع محدد، بل دخل من أجل أن يخاطب أو يواجه ممثلاً آخر. كان المتكلمون وغير المتكلمين منفصلين في الفضاء الدرامي. وكان لمشاهد اللقاء والوداع أنماط ثابتة، واصطلاحات مسرحية للركوع والعناق، وشيفرات مسرحية متفق عليها بلا شك للكلام على انفراد وللمناجاة، وهذه الشفرات ربما كانت وضعاً معيناً للجسم على خشبة المسرح. وعند انتهاء الأداء، كانت الشخصية الأعلى مقاماً، الباقية على خشبة المسرح، تلقي الكلمات الأخيرة. كان الجمهور يحب المواكب والمسيرات والعروض الصامتة، ويحب اللون والعرض. إن هذا المسرح ينطوي على قدر كبير من الاحتفال أو الطقس، وهو ما بقي عنصراً مهماً في طريقة عرضه للدراما.

كان المسرح خلفيةً عامةً، فضاءً فارغاً، وقد استطاع الممثل والكاتب أن يتلاعبا به بكامل حريتهما الخيالية. وأشار بعض مؤرخي المسرح إلى أن اسم المكان كان يكتب على بطاقات بغية إعلام الجمهور بالخلفية، ولكن هذا التوجيه ربما لم يكن لازماً. كان يكفي أن يعلن الممثل عن موقعه. وبالطبع فإن طبيعة الملابس كانت تحدد طبيعة المكان أيضاً. فاللباس الأخضر لخبير الغابات كان يدلّ على غابة، ومجموعة مفاتيح السجّان على سجن. وكان الزيّ وسيلة مسرحية بالغة الأهمية، ففي ثقافة بصرية كان هو المفتاح لكل مستويات المجتمع، وكل أنواع الحرف. كما كان ممثلو ذلك العهد وجمهوره يجدون متعة في القناع كأداة من أدوات الحبكة. لقد أُنفق على الملابس أكثر

مما أُنفق على النصوص ورواتب الممثلين، لذلك احتوت خزانة ملابس الفرقة على أثواب، وعباءات، وستر طويلة بلا كمين، وستراً ضيقة، وبناطيل قصيرة، وأردية، وقمصان نوم. وبالطبع كان هناك حاجة دائمة إلى الدروع. إن هنزلو يُدرج في إحدى قوائمه مجموعة من الأزياء الغريبة ــ بدلة شبح، ورداء سيناتور، ومعطف من أجل هيرودس، إضافة إلى كساء شيطان وساحرة. والمسؤول الحاذق عن خزانة ملابس كان يُبقي عنده بقايا الملابس والمهمل منها، وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد أن الفرق كانت أحياناً تُعطَى ما تبقى في خزانة أحد النبلاء من ملابس رثّة بطلَ زيُّها. كان اللباس يحدد أيضاً هوية الشخصية. فاليهود والطليان كان لهم أزياء تقليدبة، وكذلك للأطباء والتجار. وإن بدلة غليظة النسيج كانت تدلّ على بحّار، ومعطفٌ أزرق على خادم. كانت العذراوات يلبسن الأبيض، والأطباء أردية قرمزية، والشخصيات الأنثوية أقنعة كطريقة مسرحية مكشوفة لإخفاء هويتهن الذكرية في جوهر الأمر. وبذلك المعنى، فإن المسرح الإليزابيثي يتفرع من أصل واحد هو والدراما الإغريقية واليابانية الكلاسيكية.

إن الخلفية بما هي كذلك لم تكن موجودة، ولكن الأقمشة المصبوغة كانت تستخدم بين الحين والحين. وفي ما رواه هنزلو عن المسرح. هناك وصف لــ «ملابس الشمس والقمر»،وهي لم تكن ملابس طبيعية، بل مصممة لكي تنقل جواً أو تشير إلى فكرة. وعند أداء قصص حب، كانت تستخدم أقمشة مصبوغة رُسمت عليها صور كيوبيد. وعند أداء التراجيديات، كانت تعرض في المسرح ستائر سوداء.

واقتصر الأثاث المخصص لكل إخراج على أسرّة، أو طاولات وكراسيّ. والتلميحات في نصوص المسرحيات إلى أشجار قد تحيل إلى العمودين اللذين يسندان الظُلّة التي كان يمكن استخدامها من أجل أغراض

كثيرة جداً. لم تكن الواقعية قضية، فالمقاعد المتروكة على خشبة المسرح من أجل استخدامات تمثيلية ربما رغب الممثل في الجلوس عليها، أو التلويح بها للخصم. وكان يمكن أن تكون السقالة نُصُباً أو منبراً. لقد نجت من الضياع قائمة لوازم التمثيل عند فرقة اللورد أدميرال، ومما أدرج فيها صخرة، وكهف، وقبر، وشجرة غار، ورأس خنزير، وجلد أسد، وكلب أسود، وساق خشبية. وكانت أكياس دم الغنم سهلة التناول للجرائم ومشاهد القتال. ومع ذلك فقد قُدّر أن ٨٠ بالمئة من المشاهد التي كتبها شكسبير لمسرح Globe لم تكن محتاجة إلى لوازم تمثيل على الإطلاق.[١] كان شكسبير راضياً بالمكان العاري الذي كان يخلق فيه قصصه الدرامية. وهذه إشارة بالغة الوضوح إلى طاقته الخيالية الوثّابة.

* * *



الفصل الثاني والستون

إذاً فليُنفَخ في الأبواق

لم يقم العمل المسرحي على الكلمات وحدها، بل على كثير من الموسيقا. فالفرقة الموسيقية الصغيرة في الشرفة، والتي لم يتجاوز عدد أفرادها الستة أو السبعة، كانت تضمّ بوّاقاً وطبّالاً إضافة إلى عازفين على الصُوْر، و النايات، والمزامير، والأعواد. وهناك أخبار عن ممثلين كان يعزفون على آلات موسيقية على خشبة المسرح نفسها. كان ألين، مثلاً، عازف عود، ولما توفي أوغسطين فيليبس خلّف للورثة كماناً جهيراً وبندوراً وقيثاراً وعوداً. ومن المؤكد أن الممثلين كانوا يغنّون على خشبة المسرح، وأن نوعية أصواتهم كان لها تأثير في اختيارهم. ولابد أن تكون بعض المسرحيات قد أشبهت «المسرحية الموسيقية» أكثر من الدراما. كانت الموسيقا على خشبة المسرح ترتبط بالنوم والشفاء، بالحب والموت. وقد استخدمت مقدّمةً للاضطرابات الخارقة للطبيعة، وبالطبع فإنها كانت تصاحب الرقصات العديدة في مسرحيات شكسبير. ويمكن أن نلمح انسجام الأجرام في اقتران الموسيقا بالحركة.

إن كثيراً من كلمات الأغاني في مسرحيات شكسبير قد كتبها هو نفسه. وهناك دليل على تعاونه، في فترة متأخرة من حياته، مع موسيقيين بارعين من مثل توماس مورلي وروبرت جونسون. كان مورلي جاره في بيشوبس جيت، كما كان عضواً في حلقة الكونتيسة بمبروك، وبالتالي كان هناك فرص

لالتقائهما. إن مورلي هو الذي لحّن إحدى أشهر أغاني شكسبير، وهي أغنية «العشاق يحبون الربيع».

وكما رأينا، فقد كان بين روبرت جونسون وإميليا لانير قرابة، ومن خلال نفوذها استُخدم للتمرن عند السير جورج كاري، وفي مسرحيات شكسبير الأخيرة كان تعاونهما شاملاً. وأكثر ما يجعلنا نتذكره أغنيتان من مسرحية «العاصفة»: «في قاع البحر» و«حيث تمتصّ النحلة»، ولكنه أدى في ذلك الوقت دوراً كبيراً في طريقة تقديم «سيمبلين» و«حكاية الشتاء» ومؤثراتهما. ومما له دلالته، مع ذلك، هو أن شكسبير يختار على العموم مادة من الأغاني الشعبية في إنكلترا القرن السادس عشر عندما يستورد أغاني من مصادر أخرى، وهذه الأغاني هي التي سمعها في طفولته.

ومما في مسرحيات شكسبير من إشارات تتضح معرفته الفنية بالموسيقا ومصطلحاتها. وكان ذلك أمراً عادياً تقريباً في تلك المرحلة، إذ كان تأليف الموسيقا وجهاً لا غنى عنه من أوجه الحياة الاجتماعية، وعزفُها من مجرد النظر إلى العلامات براعة شائعة. وتدلّ كل الشواهد على أن شكسبير قد امتلك أذناً حساسة وحادة. كان يكره التنافر بكل صوره، وإن كانت مسرحياته تقوم على نوع من التنافر المنسجم. كان يُضطر إلى الغناء،على أي حال،وربما إلى العزف على آلة موسيقية. إن شخصياته كثيراً ما تبادر إلى الغناء، ومن بينها مغنيّان غير متوقعين هما هملت وإياغو، وهناك إشارات لا تحصى في مسرحياته إلى قوة الموسيقا وعذوبتها. إن أغاني أوفيليا وديدمونا تُستخدم من أجل إضفاء طابع الانسجامات الخالدة على مشاهد التراجيديا، وتعتبر موسيقا «حكاية الشتاء» والعاصفة» عنصراً مهمّاً في مغزاهما. ويمكن التدليل في الواقع على أن شكسبير هو أول كاتب مسرحي إنكليزي جعل الغناء عنصراً متمماً للدراما من غير الاعتماد على الترانيم المجهولة المؤلف في مسرحيات الأسرار في العصور الوسطى، وبالتالي يمكن اعتباره أبا المسرح الموسيقي. لقد كان في ذلك، وفي أمور كثيرة أخرى، أداة الكشف عما في باطن العبقرية الإنكليزية. وجدير بالذكر أنه كان معاصراً لأعظم

مؤلفين موسيقيين في تاريخ الموسيقا الإنكليزية وهما وليام بيرد و أورلاندو جيبونز. كانت المرحلة مرحلة إنجاز موسيقي يدل على معرفة عميقة، وقيل إن إنكلترا كانت ذات يوم «عشاً للطيور المغردة»، ودخول الموسيقا في نسيج الأعمال المسرحية في لندن كان موضوع تعليق خاص من الزوّار الأجانب.

ومع اقتراب عمل شكسبير المسرحي من نهايته، حلّت المسارح «المسقوفة» محل المسارح «المكشوفة». وفي هذا المحيط الأهدأ، كانت الموسيقا تُعزف بين «الفصول» التي كان يجري تقديمها منذ عهد قريب ــ ربما ابتكرت الفصول في واقع الأمر من أجل تقديم مصاحبات موسيقية فقط ــ وكثيراً ما كان هناك أداء موسيقي قبل أن تبدأ المسرحية. وفي مسرح Globe المكشوف الذي كان يصعب ضبط جمهوره الكبير، لم تكن الظروف تفضي إلى هذا الترفية العذب.

كان المسرح نفسه مليء بالضجيج. كانت المسرحيات يصاحبها أصوات محاكية لصوت حوافر الخيل، وغناء الطيور، وقرع الأجراس، ودويّ المدافع. ومن خارج المسرح، كانت أصوات تضخّم جلبةَ مشاهد القتال بصيحات تدعو إلى «القتل»، وصرخات عالية وزعقات، وضوضاء عامة. وكانت المفرقعات متيسرة من أجل الإبراق، كما استُخدم الدخان محاكاةً للضباب أو السديم. وحين كانت الإرشادات المسرحية تتطلب «الرعد»، كانت تُرَجُّ وراء المشهد صفيحة معدنية رجّاً شديداً، وتطلق مفرقعات. وكان يمكن أن يقلّد صوتَ البحر وعاءٌ كالطبل فيه حصى، وصوتَ الريح قطعةٌ من قماش القنب مشدودة إلى عجلة، وصوتَ المطر تساقطُ حبات البازلاء على صفيحة معدنية.

كانت الإنارة مصدراً آخر للمؤثرات المسرحية. فالمشاعل والشموع استُخدمت للدلالة على الليل. وفي بعض المشاهد، كان ممثلون قصار الأدوار يرتقون خشبة المسرح حاملين شموعاً كإشارة إلى وليمة أو حفلة ليلية. وفي بعض الأحيان، كانت الأضواء توضع خلف زجاجات ماء ملوّن بغية إعطاء إضاءة مشؤومة أو خارقة. إن المسرح في القرن السادس عشر كان مركزاً للسحر الشعبي.

الفصل الثالث والستون

لِمَ وضعتم اللمسات الأخيرة

على حيوية خطتنا؟

إن ذخيرة فرقة اللورد شامبرلن في مسرح Globe كانت واسعة ومتنوعة. ويبدو أنها كانت تملك، إضافة إلى مسرحيات شكسبير، نحو مئة مسرحية تتراوح بين «بنطال جوخ وجورب مخمل» وStuhlweissenburg ، وبين «المبذّر اللندني» و «فتاة بريستول الجميلة». ومن المرجح أن شكسبير قد أدى دوره في هذه المسرحيات جميعاً. وليس واضحاً كم من الوقت كان يتطلب إعداد مسرحية جديدة للعرض، غير أنه كان يستغرق ما بين أسبوعين إلى ثلاثة أسابيع. وبما أن متوسط عدد المسرحيات التي كانت تمثَّل كل سنة يبلغ خمس عشرة مسرحية، فإن برنامج الفرقة كان مضغوطاً للغاية. ومع أن سجلات مسرح Globe لم يبقَ منها شيء، فإن مادة ذات صلة من مسرح Rose تدلّ على أن الممثّلين هناك قد قدّموا ١٥٠ عرضاً لثلاثين مسرحية منفصلة خلال موسم شتاء واحد. ففي أي أسبوع كانت تؤدَّى مسرحية مختلفة عصر كل يوم. لا شيء أفضل من هذا يمكن أن يلفت الانتباه إلى حيوية الفن الجديد وإثارته. كانت الجدّة هي المطلب الثابت.

كان إخراج هذه المسرحيات الجديدة ينهج نهجاً مختَبراً. فكما لاحظنا، كان المؤلف، أو المؤلفون. يُطْلعون دار التمثيل على هيكل قصة لمسرحية جديدة. وعلى أساس هذا السيناريو، فإن دار التمثيل قد تتعهد المسرحية، وتدفع أجزاء من المبلغ المستحق على أن يستَوفى عند تقديم مخطوطة مرْضية، أو مخطوطة المسرحية. وبعد ذلك كان الممثلون يجتمعون للإصغاء إلى قراءة الكاتب للنص كله. وفي يوميات فيليب هنزلو، في أيار ١٦٠٢. إشارة إلى شلنين «أنفقا على الفرقة عندما قرأت مسرحية Jeffa ثمن خمرة في الحانة». وربما في هذه الفترة، أو بعدها بقليل، كان كاتب الحسابات في الفرقة يُعدّ «حبكة» أو مخططاً عاماً للعمل تدوَّن فيه أسماء الممثلين، ولوازم التمثيل، والأصوات التي ينبغي إحداثها على خشبة المسرح. ولكن وظيفة «الحبكة» الأهم من ذلك بكثير هي تسجيل تعاقب الدخول، وبالتالي عدد المشاهد، أي تكييف المسرحية مع موارد الفرقة المتيسرة وعدد أفرادها. وثمة مهمة أخرى هي التوزيع الدقيق للأدوار على الممثلين حتى يسهل تأدية «الازدواج» (أن يؤدي الممثل دوريْن). فالممثل مهما كان بارعاً، لم يكن في وسعه أن يكون في مكانين على خشبة المسرح ذاتها. كانت الحبكة تُقسَّم إلى مشاهد مستقلة بطريقة بسيطة هي تسطير خط عبر أعمدة الصفحات، وكان كل مشهد يبدأ بالإرشاد المسرحي: «يدخل». وهذا كان يُعرض أيضاً على ورق مقوّى، ويعلَّق في حجرة اللبس خلف خشبة المسرح من أجل تذكير الممثّلين.

كان عضو في الفرقة، لعله كاتب الحسابات نفسه، ينسخ أيضاً أدوار الممثلين على «لفيفة»، أو قطع طويلة من الورق. وهذه اللفيفة هي التي يحملها الممثل معه ويحفظها عن ظهر قلب. ولقد حظيت بالبقاء واحدة من تلك اللفائف أُعطيت إلى إدوارد ألين حين أدّى دور أورلاندو في مسرحية روبرت غرين «أورلاندو و فيوريوسو». إنها مؤلفة من أربع عشرة ورقة أُلصق بعضها ببعض بحيث تشكل لفيفة متصلة طولها نحو ١٧ قدماً وعرضها

٦ إنشات، وكلمات الدور مزودة بالكلمات الأخيرة للمتكلم السابق، إضافة إلى إرشادات بين الحين والحين.

كانت مخطوطة المؤلف الأصلية تصبح «كتاب المسرحية»، أو ما كان يُعرف أيضاً بـــ «الكتاب»، وهذا كان يُستخدم بغية تكييف النص مع الأداء المسرحي، غير أن الفرقة المسرحية كانت من السرعة والحِرَفية بحيث أن شيئاً لم يكن يُفعل في الممارسة. وفي بعض الظروف كان يتمّ تبسيط الحدث الدرامي على خشبة المسرح، واختصار كلام الممثلين. ولكن هذه التدخلات كانت نادرة. وأما الملاحظات العادية فكانت تُعنى بالحركة على خشبة المسرح. إن قائمة الشخصيات التي وضعها المؤلف،مثلاً،كان يُوضع بدلاً منها أسماء الممثلين الشخصية، ويتمّ إدراج «لوازم التمثيل» و«الأصوات الخارجية». وفي بعض الأحيان،كانت إرشادات المؤلف المسرحية تُنقح، فيحدد، مثلاً، دخول الممثلين في وقت أبكر بحيث يتسنّى لهم مزيد من الوقت لاجتياز خشبة المسرح. ومع أن إرشادات المؤلف المسرحية الأخرى كانت تُترك، فكثيراً ما كان يتمّ تجاهلها بالضرورة. إن رؤية المؤلّف لم تعد ذات شأن، فلقد باتت واقعاً جماعياً.

ويبدو مرجحاً أن «كاتب الحسابات» كان يشرف أيضاً على التدريبات وفي يده نسخة الملقِّن، ويعمل ملقِّناً أيضاً في أثناء الأداء نفسه. ولم يكن الملقن يؤدي مهمته الحديثة بهمس الكلام للممثل الذي لم يظهر على خشبة المسرح بعد، بل كان ينسّق دخول الممثلين، ويسّهل استخدام لوازم التمثيل و«الأصوات الخارجية». هناك إشارة في مسرحية بن جونسون «الكل صحيح المزاج» إلى رجل سريع الغضب «يَنهِم مثل فيل، ويرفس ويحدّق (الله يحمينا) مثل كاتب حسابات المسرح عندما يخطئ الممثلون في الدخول». ويمكننا أن نستنتج أن كاتب الحسابات كان يعمل أحياناً ملقِّناً وأحياناً لا يعمل. وعلى أي حال، فإن

الممثل نفسه لم يكن يساعده ملقِّن ولا كاتب حسابات. فما إن يقف على خشبة المسرح حتى يترتب عليه الاعتماد على حنكته وحِرَفيته، إضافة إلى مساندة باقي الممثلين الذين كانوا بلا شك يغطّون أي هفوة للذاكرة أو خطأ في التوقيت.

قبل أن تؤدَّى أي مسرحية، كان ينبغي إرسال النص المكتمل إلى مدير الاحتفالات في كلاركنويل من أجل إجازة عرضه. كان المدير يرخص للفرقة عرض أي مسرحية مقابل رسم ارتفع باطراد خلال أعوام من سبعة شلنات إلى جنيه واحد. ومع تذييل المخطوط بإمضائه يصبح كتاباً «مسموحاً به»، ويغدو عرضه ميسوراً في أنحاء إنكلترا كافة.كان بالفعل أهم وثيقة، وكانت الفرقة تبقيه في حوزتها في الظروف العادية.

كان مدير الاحتفالات يُخضِع للفحص الدقيق أيَّ تلميحات واضحة إلى أحداث جارية، ويحذف أي تحدٍ للسلطات القائمة، تصريحاً كان أم تلميحاً. وكما اكتشف مؤلفو «جزيرة الكلاب» وممثلوها، فإن العقوبات المدنيّة على الازدراء العام كانت موجودة أيضاً. لذلك حُذف خلال حياة إليزابيث، مشهد عزل الملك رتشارد الثاني. وإلى كتاب «السير توماس مور»، أضاف مدير الاحتفالات: «أسقط العصيان بالكلية، والأسباب الداعية إليه». وهذه الحيطة كانت لازمة في فترة كان تهديد العنف المدنيّ في لندن قويّاً. كما أن التجديف كان ممنوعاً، فلقد دوِّن على أحد المخطوطات أمر بإزالة «الأيمان، والتجديف، والبذاءة العامة»(١). وهذه الشواهد تدلّ، على أي حال، على أن العلاقات بين الفرق المسرحية ومدير الاحتفالات كانت طيبة على العموم.لقد كانوا جميعاً ينتمون بمعنى ما إلى المهنة ذاتها.

وبعد إكمال جميع الشكليات وكل ما يتعلق بالحركة على خشبة المسرح، كان يمكن أن تُمثَّل المسرحية في غضون عدة أسابيع تلي تسليمها للفرقة. وكان للسرعة والكفاءة الحِرَفية مكافأة. كانت التدريبات على المسرحيات

الجديدة والمعادة تجري في الصباح. لم يكن هناك مُخرِج بالمعنى المعاصر، ولكن كما أشير سابقاً، فإن كاتب الحسابات ربما أدّى ذلك الدور في أعمال كثيرة. وهناك احتمال قوي أن شكسبير نفسه قد قام بذلك الدور في أثناء التدريب على مسرحياته. وأن يقوم بذلك أمر طبيعي. وكان المسؤول عن تصميم الرقصات راقص بارع مثل ويل كيمب، وعن تنظيم الموسيقا موسيقي مثل أوغسطين فيليبس.

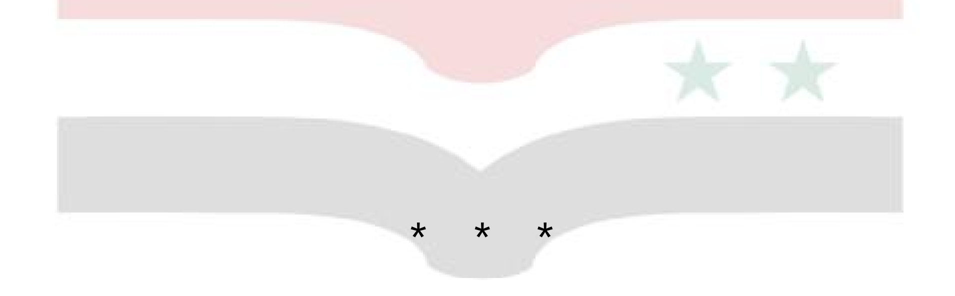
لاحظ رحالة ألماني في أثناء زيارته إلى لندن في ١٦٠٦ أن الممثلين كانوا «يتمّ تعليمهم يومياً، كما لو أنهم في مدرسة، لذلك كان حتى على أبرز الممثّلين أن يفعلوا ما يعلّمهم إياه الكتاب المسرحيون»[٢]. ربما أساء هذا الرحّالة الفهم، وهو أمر شائع في تقارير الأجانب عن لندن القرن السادس عشر، بما أنه من المستبعد أن يتحمل ممثل بارز توجيهاً من كاتب شاب أو أقل شأنا منه. ولكن الحال مع شكسبير ربما كان مختلفاً. والدليل على ذلك يرد في «مقالة موجزة في المسرح الإنكليزي» للكاتب رتشارد فلكنو، نُشرت سنة ١٦٦٤، ويصف فيها كيف أنه في زمن شكسبير وبن جونسون «كانت سعادةً لممثلي ذلك الزمن أن يعلّمهم شعراء مثل هذين الشاعرين، ويكتبا لهم، ولم يكن الشعراء أقل سعادة بأن يمثّل مسرحياتهم ممثّلون ممتازون يسهل التعامل معهم مثل فيلد وبيربج»[٣]. لم يكن يتم «توجيه» الممثلين بل «تعليمهم».

كان الممثّلون يأخذون «اللفائف» التي كُتبت عليها أدوارهم، وليس النص الكامل للمسرحية، ويحفظون عن ظهر قلب هذه الأدوار كلياً أو جزئياً قبل أن يبدأ التدريب. ويمكننا أن نستنتج أن هذه المناسبة كان يجتمع فيها نحو ثلاثة عشر ممثّلاً وولداً. أما الأدوار الصغيرة فلم تكن تحتاج إلى تدريب. وفي هذه المرحلة كانت تضاف نكات أو تحذف، ويتم التغلب على صعوبات العمل، وتوضيح غوامض الحبكة أو الحوار. وفي هذه المرحلة أيضاً كان

يجري حل المشكلات التي تلابس «الازدواج»، وكثيراً ما كان يجري ذلك من غير تطفّل، غير أن الممثّلين في عهد إليزابيث كانوا أحياناً يجدون متعة في زيف هذا الإجراء. فالازدواج كان مبرّراً واضحاً للكوميديا إضافة إلى الغموض. كما أنه كان يتيح للممثل فرصة إظهار براعته وتعدد مواهبه، ولقد قُدّر أن الممثّل كان يحتاج إلى زمن سبعة وعشرين بيتاً حتى يتحوّل من دور إلى آخر. وهذه المدة بالضبط هي التي يخصصها شكسبير للتحول. وفي بعض المناسبات، كان الجمهور أيضاً يجد متعة في «الازدواج». إن موت ممثل على خشبة المسرح، ثم معاودة الظهور في دور آخر، كان بلا شك يثير صيحات الاستحسان.

وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد أن الممثلين والكتاب كانوا يتصرفون في أثناء التدريب تصرفاً مختلفاً عن تصرف نظرائهم المعاصرين الذين يبدون عبيداً للمخرج. وفي مقابل ذلك، فإن الممثلين في عهد إليزابيث كانوا يقترحون أبياتاً، أو أساليب لإلقائها، وربما ساعدوا في ابتكار بعض المشاهد من أجل دفع تقدّم الحبكة. ففي «الرسالة» الموجهة إلى ناشر مسرحيات بيمونت وفليتشر، يعلن المرسل أن هذه «الكوميديات والتراجيديات قد حذف منها الممثلون عند تقديمها على خشبة المسرح بعض المشاهد والمقاطع (بموافقة المؤلف) بحسب ما اقتضت الحالة»(٤). ولم يختلف التعامل مع مسرحيات شكسبير اختلافاً كبيراً. فالمسرحية ليست عملاً مكتوباً، بل حصيلة عمل جماعي، وهي لا تكتمل أبداً، بل تظل موضوعاً لعملية تغير متواصلة ومحتومة. ومع ذلك، كان في القرن السادس عشر مجموعة أعراف مسرحية مفهومة جيداً تساعد في عملية التدريب، فهناك مبادئ للحركة والإشارة كان ينبغي أن يعرفها الممثل من تلقاء ذاته. ومن المثير للاهتمام، مثلاً، أن الخروج لا يذكر إلا نادراً في النصوص المسرحية، إذ كان يفترض أن يعرف الممثّلون الأكفاء متى يغادرون خشبة المسرح على وجه الدقة.

كان عرض المسرحية الجديدة يدوم ما بين أربعة أسابيع إلى ستة. ويتمّ ذلك على فترات، ولكن كان هناك بالطبع إعادة عرض وإعادة عمل عند الضرورة. كان العمل اليومي العام يشتمل على التدريب صباحاً، والأداء عصراً، وحفظ كلمات الأدوار التي لا تحصى مساء. وأما بالنسبة إلى شكسبير، فقد كان يضاف إلى هذا العمل ضرورة كتابة مسرحيات في تتابع سريع نسبياً. كان شغله متواصلاً ومضْنياً. قال الفنان تيرنر ذات مرة إن «العمل الشاق» هو سر العبقرية، وهذا رأي لم يكن شكسبير ليعترض عليه.



* * *

الفصل الرابع والستون

أنظرْ إلى الجمهور المصاب بالدوار كيف يتوجّه

كان الناس جميعاً يعرفون متى تكون دار التمثيل مفتوحة. كان علمٌ مرفوع على السطح يذيع النبأ، وبوق يُنفخ فيه تنبيهاً للجيران. وقبل ذلك كانت تُلصق إعلانات عن الحفلة القريبة جداً على الجدران والأعمدة، وعلى أبواب المسرح ذاته، وهذه الإعلانات كانت تحدد الزمان والمكان، والعنوان والفرقة، إضافة إلى تقديم بعض التفاصيل المثيرة لاجتذاب الجمهور ـ «الأم التي يُرثى لها... القسوة البالغة... أحقُّ ميتةٍ»، ونحو ذلك. أما المسرحية فكانت تبدأ بثلاث «معزوفات» عالية تؤديها الفرقة الصغيرة بالأبواق، ويقصد منها تهدئة الجمهور الذي لا يهدأ أبداً. ثم كان «المقدِّم» يعتلي خشبة المسرح وعليه عباءة مخمل طويلة سوداء، ولحية مستعارة، وإكليل من ورق الغار. فهو الذي كان يقدّم المسرحية، ويهيب بالجمهور أن يصغي.

وعند نهاية المسرحية، وبعد الانتهاء من الخاتمة، كان يُعلن للجمهور عن المسرحية التالية، ثم يعقب ذلك صلاة من أجل الملك يركع خلالها الممثلون على خشبة المسرح. وبعدئذٍ كانت تبدأ رقصة الجيغ the jig. ويوحي اسم الرقصة بأنها رقصة شعبية مرحة، ولكن منشأها أوسع مدى. كانت الجيغ المسرحية قطعة كوميدية تالية يصاحبها رقص، وتستمر نحو عشرين دقيقة، ويشارك فيها بعض الممثلين أو كلهم. وبالطبع فإن الذين كانوا يؤدونها هم ممثلو الفرقة الكوميديون الذي اشتهروا، مثل ويل كيمب، بالرقص المرتجل،

إذ كانوا يدورون مثل زورق خفيف a gig أو خذروف، و يغنون أغاني بذيئة أو شخصية. كانت هذه القطع الكوميدية تتضمن رقصات شعبية وأغاني بسيطة إضافة إلى ما كان يُطلق الكوميديون والأولاد عليه اسماً ملطَّفاً هو «الرقصات المتقنة.» ولقد جرى وصفها وانتقاد ما فيها من دعارة، ونُعتت بـــ «القذارة والفجور» و «الفحش والخفة»[1].

إن مسرحيات شكسبير تنتهي بزفاف على العموم وليس بزواج (بشائر النجاح نادرة)، والعروسان لا يتزوجان، وربما كان الزواج يتم خلال رقصة الجيغ، وفي هذه الرقصة إنما كان شكسبير يشارك. وفي أحوال كثيرة، يبدو أن هذه الرقصة كانت أكثر العروض شعبية في حفلة ما بعد الظهر، إذ كان الجمهور النافد الصبر «يطالب بها» عند نهاية المسرحية. كان يمكن أن يطلب الجمهور أيضاً أداء رقصة أثيرة عنده مثل «رقصة الطباخة الجديدة للسيد كيمب» أو أغنية «جورج القاسي القلب ومضيفته»[2].

ليس واضحاً مطلقاً متى توقف أداء رقصات الجيغ في مسرح Globe، أو إن كان توقف أداؤها هناك. يتكهن بعضهم أن رحيل ويل كيمب عن فرقة اللورد شامبرلن في ١٦٩٩ كان إشارة إلى موتها. وحين يشير توماس بلاتر، أحد رواد المسرح، إلى رقصة جيغ في نهاية أداء «يوليوس قيصر» في مسرح Globe في تلك السنة، فإنه كان على ما يظهر يؤرخ أحد ظهوراتها الأخيرة. ولكن مُهرّجاً تُرك على خشبة المسرح وهي يغني في آخر «الليلة الثانية عشرة» التي كُتبت ومُثِّلت في ١٩٠١. وحيث يكون الغناء يكون الرقص. لا يوجد في واقع الأمر دليل حقيقي على أن هذه الرقصة قد انتهت نهاية مفاجئة ومخزية في المسرح الواقع على ضفة التميز الجنوبية. لِمَ التخلّي عن إحدى أكثر التسليات التي كان يمكنه أن يقدّمها شعبيةً. ربما تذمّر بن جونسون من هذه الرقصة، ولكن جونسون لم يكن متحمساً لأي شكل من أشكال المسرح الشعبي. لاشك في أنها ازدهرت في مسارح ضواحي لندن الشمالية أعواماً عديدة. ومن غير المرجح أن توقف المسارح «الجنوبية» هذه العرف

في الوقت الذي كانت ترفّه فيه عن جمهور مماثل. كانت رقصة الجيغ تؤدي غرضاً عظيماً، لا يختلف عن غرض الكوميديات الساتيرية satyr التي كانت تؤدّى عند نهاية الثلاثية الدرامية في أثينا القرن الخامس قبل الميلاد. لقد كانت جزءاً من الاحتفال الدرامي. وقد تبدو غير مناسبة بعد المشاهد الأخيرة في «الملك لير» أو «عطيل»، ولكن من المناسب لأي دراما أن تُختتم بأغنية أو رقصة. وهذا يدلّ على أن الدراما هي أحد أوجه الفرح البشري. إن المعنى الأصلي لكلمة mimesis التي تعني التقليد أو المحاكاة، هو «التعبير بالرقص». ولعل ذلك هو أقدم أشكال النشاط البشري أو اللعب البشري.

لقد وُصفت مشاهدة المسرحية في الحقيقة بأنه مثل مشاهدة طقس تمثّل فيه خشبةُ المسرح واقعاً متعالياً غير مختلف عن إشارات الكاهن الكاثوليكي وحركاته على المنبر. ويكاد يكون أمراً عادياً أن نشير إلى أن الدراما الإليزابيثية التي انبثقت نابضة بالحياة بعد الإصلاح الديني في ظل السيادة الأنجليكانية للملك هنري والملكة إليزابيث، قد أدّت وظيفة البديل عن طقوس الإيمان الإنكليزي القديم. أشبعت الميل الذي فُطر عليه الجمهور إلى الفعل الحافل بالمعنى، والصورة الأيقونية. إن مسرح Globe قد أعلن أنه صورة مصغرة عن الكون، مثل أعمال القدّاس. ومن المعروف أن الأردية الكنسية قد بيعت للممثلين عندما بطل استعمال قداستها، وأن أخلاقيي أنصار مذهب التطهر قد شجبوا الكاثوليكية الرومانية باعتبارها «محاكاة للخرافة»[٣]. إن فرقة من ممثلين كاثوليكيين جوّالين قد مثّلت «الملك لير» في منازل عصاة في يوركشير. وللتراجيديا الشكسبيرية خصوصاً صلة عميقة بالعبادة الكاثوليكية وذبيحة القدّاس. ولقد أشار الممثل الإنكليزي سيمون كالو في سياقٍ حديثٍ أن «الكاثوليكية (في شكلها الإنكليزي) هي مصنع عظيم آخر للمثلين...»[٤] لذلك فإن العلاقة موجودة. غير أن الجدال التاريخي يمكن أن نذهب به بعيداً. ربما كان المسرح ميّالاً إلى الطقس، غير أنه أصبح أيضاً، خلال فترة عمل شكسبير، حلبة تقدّم فيها الشخصية الإنسانية والكفاح الفردي.

كانت المسرحية تبدأ في الساعة الثانية شتاء. وفي الثالثة صيفاً، وكان متوسط طولها نحو ساعتين، وربما كانت بعض المسرحيات أطول من ذلك بثلاثين أو أربعين دقيقة، وبما أن «هملت» و «سوق بارثولوميو» تتألفان من نحو أربعة آلاف بيت، فلابد أن يكون الممثلون قد تعجلوا في أدائهما وأداء مثيلاتهما في الطول. إن متوسط طول المسرحية الإليزابيثية المصطلح على أن زمنها ساعتان، يبلغ ٢٥٠٠ بيتاً. ويبلغ متوسط أبيات مسرحيات شكسبير ٢٦٧١ بيتاً، إذ كان على الدوام يظل قريباً من إجراءات المسرح المستحسنة من الجمهور. لقد كان حِرَفياً بكل معاني الكلمة.

وكثيراً ما اعتُبر مسرح Globe مسرحاً صيفياً، غير أن السجلات تظهر أنه كان يُستخدم في أشهر الشتاء أيضاً. كان الناس في عصر إليزابيث يرتدون ملابس أدفأ من ملابس الناس في هذا العصر، وكانوا أكثر تجلداً علىأي حال، لذلك فإن الأجواء الباردة لم تكن تثبّط هممهم. كان المسرح يجتذب رواده من كل الطبقات ما عدا المشردين والمعْوزين الذين قلما كانوا يكسبون أو يتسوّلون كفافاً من العيش. ومن المعروف أن أفراد الطبقة الوسطى أكثر من أفراد الطبقة الدنيا، إذا استخدمنا تفريق ذلك الزمن. وما غير أبناء هذه الطبقة وزوجاتهم كان عندهم الفراغ أو الفرصة لقضاء أوقات ما بعد الظهر على هذه الشاكلة. وهذه الطبقة كانت تضمّ «رجال الجيش... وطلاب الفنون والعلوم جميعاً، والمحامين وأساتذة القانون»[٥]. وإلى هذه القائمة يجب أن يضاف رجال البلاط ونبلاء من مختلف الأصناف، وتجار لندن وزوجاتهم، إضافة إلى المتدربين على المهن، وهؤلاء يمكن إضافتهم على افتراض أن بعضهم كان يرغب، أو كان يقدر على قطع عمله مدة ساعتين أو ثلاث.والأمر المهم هو أن مسرح Globe لم يكن يمتلئ بالعامة في لندن القرن السادس عشر، كما يُطرح أحياناً، وبالتالي لم يكن مطلوباً أن يكتب شكسبير كتابة تتفق مع فهم الجمهور «المتدني» وذوقه «الهابط».

وبالطبع كان هناك انقسام واحد وهو بين أولئك الذين يدفعون بنساً للجلوس في مؤخرة المسرح، وأولئك الذين يدفعون بنسين للجلوس في إحدى الشُرَف. وفي تلك الشُرَف «كان كل واحد يجلس على مقعد من غير أن يأخذ الآخرين بالاعتبار. فمن يصل أولاً يجلس»(٦). وكقاعدة عامة، فإن العتّالين وسائقي العربات والمتدربين كان يكتفون بغرفة الوقوف في مؤخرة المسرح، وكان هؤلاء يوصفون بـــ «الواقفين في الأسفل». كانت مؤخرة المسرح ذاتها مفروشة بالرماد وخبث المعادن مع غطاء كثيف من قشور البندق، وربما كانت منحدرة نحو خشبة المسرح. أما السادة والتجار (مع زوجاتهم) فكانوا يفضلون المقاعد الخشبية المريحة. وبعد أن يدفعوا ثمن العلامة كان يمكنهم أن يمضوا نحو اليمين أو نحو اليسار للدخول إلى الشُرَف. ولكن الأمر كان يجري بالتأكيد كيفما اتفق أكثر مما توحي به هذه الصيغة الأنيقة. ربما لم يكن المشاهدون في المؤخرة يقفون بالضرورة، مثلاً، ربما كان باستطاعتهم أن يجلسوا على الأَسَل المفروش على الباحة. ويروي توماس ديكر في Gull's Hornbook أن بعضهم كان يجلب معه «مقعداً ثلاثي القوائم»(٧). واستنتج بعضهم أيضاً أن «المناتين»، أو الطبقات الدنيا في لندن، كانت تحتشد في مسارح الضواحي من مثل مسرح Red Bull (الثور الأحمر) ومسرح Fortune (الحظ). وهذه المسارح قد استبقت مسارح المنوعات في أحياء لندن الفقيرة في القرن التاسع عشر. ولكن هذا العزل مشكوك فيه جداً. فحين غضّ ستيفن غوسون من شأن جمهور المسارح، لأنه تجمّع منفلت من «الخيّاطين، والسمكريين، والأساكفة، والبحارة، والشيوخ، والشباب، والنساء والأولاد والبنات، وأمثالهم»(٨)، فمن الواضح أن «أمثالهم» كانوا يمثّلون طيفاً واسعاً من الناس بالفعل. لقد كان مسرح Globe يضمّ العالم الإنساني حقاً، أو على الأقل ذلك القسم المقيم منه في لندن أواخر القرن السادس عشر.

الفصل الخامس والستون

ها نحن أولاء نتيه ههنا في الأوهام

كان اجتماع الناس في دور التمثيل ينزع إلى المساواة. كان للسيد متسع فيها بقدر ما كان للطالب والتاجر، وكان ينهمك في الجو الجماعي ذاته. وكما يعبّر أحد المعاصرين، فإن «الشخص الخليع يظن أنه (مقابل بنس) جدير بأن يتصدر المسرح»[1]. وإذاً فالتعليق لا يستحسن أن يجتمع «الخليع» والكريم في مكان واحد. ويؤكد ديكر الفكرة نفسها في The Gull's Hornbook عندما يقول: «إن سائق عربتك والسمكري يجهران بحقهما في التصويت، ويجلسان للحكم بالحياة والموت على المسرحيات، مثلهم مثل أكثر الساخرين تباهياً وسط قبيلة النقد». وهذا لم يكن ليحدث في أي مكان إلا في المسرح. إنه التعبير الأول والأكمل عن ميول المدينة التي لا مفرّ منها إلى المساواة. ويجب أيضاً أن نربط المسرح بالانتشار الواسع للتعليم، والازدهار التي شهدته ثقافة الرجال، في المرحلة ذاتها. لقد تضافرت هذه الأشياء كلها لتجعل مسرحيات شكسبير ما هي عليه. كان جمهوره توّاقاً ومتيقظاً، وقد استثاره هذا النوع الجديد من الترفيه.

وكما يعرف روّاد المسرح المعاصرون، فإن مسرحيات شكسبير هي في الغالب متطلبة جداً، غير أن جمهور القرن السادس عشر كان قادراً بالمثل على التقاط تعقيدات البلاغة، وتناغمات الشعر أيضاً. كانت تفوتهم بعض

العبارات العويصة، كما تربك حتى أعلى أفراد الجمهور المعاصر تعليماً، غير أن جمهور عهد إليزابيث كان يفهم الحبكات ويتفهم التلميحات إلى قضايا عصره. وبالطبع فإن الباحثين المتأخرين قد اكتشفوا في مسرحيات شكسبير مواضيع ومقاصد ربما لم يدركها الجمهور الإليزابيثي. ولكن قد يُطرح سؤال عن هذه المواضيع، أهي من ابتكار الباحثين أم من ابتكار الكاتب المسرحي؟ كان شكسبير يعتمد على الجمهور، ويوسّع مدى المسرحية نحو الجمهور بوسائل من مثل المناجاة، فالدراما لم تكن تشمل عالماً مستقلاً تماماً، بل كانت تحتاج إلى التصديق من استجابات الجمهور المتنوعة.

إن بعض تلك الاستجابات كان صحيحاً في واقع الأمر. وصف جون مارستون في ١٦٠١ تعليقات معادية من مثل «المواء، والتبويق، والهأهأة، والثرثرة الخفيفة»(٢)، في حين أن الضجة في مسرح Fortune قد وصفت بأنها ضجة «الغوغاء، وبائعات التفاح، ومنظفي المداخن» الذين «تصطخب أصواتهم المختلطة الحادة»(٣). وقد صوّر شكسبير سلوك مشاهديه من خلال وصف كاسكا في «يوليوس قيصر»: «لست بالرجل الصادق إن لم أقل لك إن الرعاع قد صفّقوا له، وعلت هسهستهم بما يرضيه، وبما لا يرضيهم، كما يفعلون للممثلين في المسرح». وبما أن «يوليوس قيصر» قد مثّلت في مسرح Globe، وليس في مسرح Theatre، لم يكن ممكناً أن يُتهم بالتهجم على جمهور ذلك المسرح.

إن «المواء» كان إشارة مفضلة إلى الاستياء، ومنه حصلنا على التعبير الأحدث Cat - Call، أي صفير الاستهجان الذي يشبه صوت القطط. كان الجمهور في الشُرَف يقف خلال مبارزة مثيرة، أو قتال مثير، ويستحث المشاركين، وكان يعبر عن استحسانه لبعض الخطب. كانت هناك هسهسات وصيحات، دموع وتصفيق، غير أن هذه الاستجابات كلها كانت جزءاً من الاندماج العاطفي الشديد في المسرحية نفسها. ويكاد يكون من المستحيل

تكرار تجربة المسارح الأولى. كانت واقعاً مذهلاً لا يشبه شيئاً شوهد من قبل. ومسرحيات الأسرار في الشوارع، والفواصل في مسارح المنوعات لا تعرض لنا شبهاً صحيحاً. لقد كان مسرح القرن السادس عشر يجمع بين التلفزيون والسينما والاحتفال والسيرك في آن معاً.

كان هناك كثير من الأكل والشرب خلال الأداء، فالباعة كانوا يدورون بالبرتقال والتفاح والجوز وكعك الزنجبيل وزجاجات البيرة. وهناك وصف لكاتب متوّتر يخاف على استقبال مسرحيته حين «لا تُفتح زجاجة جعة، ويسمع أحدهم يهسهس»(٤). إن مسرح Globe نفسه كان ملحقاً به مشرب أو بار. وكان يمكن شراء غلايين التبغ بثلاث بنسات، وأشار أحد الأخلاقيين المعاصرين باستياء إلى أن تلك الغلايين كانت تعرض حتى على النساء. ولاشك في أن الفرصة كانت تنتهز للبغاء والنشل. فحيث تحتشد الناس في لندن، لابد أن يكون هناك لصوص ونساء لواعب. هي ذي طبيعة المدينة، وهناك ملاحظة ألطف نُقلت إلينا وهي أن الكتب كانت تعرض للبيع في مسرح Globe مع نداء: «اشتروا كتاباً جديداً»! لم يكن هناك فترات للراحة بالطبع، لذلك فإن الأشربة والأطعمة الخفيفة كانت تستهلك خلال المسرحية.

إن قصص الشغب والمشاجرات في المسرح لم تنشأ إلا في القرن الثامن عشر. وأسوأ ما يذكر عن مسرح القرن السادس عشر هو رشق خشبة المسرح بالفواكه و الجوز أحياناً، ولاسيما حين كان الممثلون يتأخرون. كانت التجربة أحدث وأعمق إثارة واستحواذاً على الاهتمام العام من أن يجيز جمهور لندن المقاطعة العنيفة. لقد كان هناك ما يمكن وصفه بـــ «عدالة الشارع»، ولاشك في أن المسرح كان يُبتلى بمن يعكّر متعة روّاده. إن مسرحيات شكسبير لم تكن تشهد ثورات غضب حادة، أو صرخات متدربين سكارى. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق هو أن الدراما الإنكليزية قد بدأت انحدارها الشديد في أواخر

القرن السابع عشر، أي عندما أصبحت المسارح أماكن للخاصة المثقفة. كتب بن جونسون في «الكل فاسد المزاج» عن «مستمعين يقظين» إذ كان يعتبر نفسه شاعراً بقدر ما هو كاتب مسرحي، لذلك كان يرغب في جمهور مصغٍ أو متفهم. وما نشره روّاد المسرح في ذلك العصر من أوصاف المسرحيات هو على العموم لا يكشف لنا مستوى الحساسية في المسرح. ومع ذلك، فإن تعوّد معظم روّاد المسرح عل الاستماع إلى المواعظ، قد ساعد بالتأكيد على تشكيل استجابتهم. لذلك نراهم ميّالين إلى وصف شخصيات وأحداث معينة، وأحياناً إلى وصف الدرس الأخلاقي الذي يمكن أن تقدمه.

وعلى أي حال، فإن بعض روّاد المسرح المهتمين كانوا يجلبون معهم دفاتر يدوّنون فيها بعض المقاطع المهمة. ويجب أن نتذكر أن الشعر في ذلك الزمن مازال يعتبر مادة للكلام وليس للكتابة.لذلك فإن أي واحد يومئذ كان شديد الحساسية لمدى الكلمة المنطوقة وتلويناتها. كانت الصعوبة قليلة أو معدومة في متابعة بعض مقاطع شكسبير المعقدة. ولو وجدت أي مشكلات متعلقة بالاستيعاب، لما كتبها على النحو المعروف.

ولكن بن جونسون يزدري قسماً مهماً من الجمهور في Staple of News باعتباره «كسّارَ جوزٍ لا يأتي إلا للفرجة». ويحسن بنا أن نتذكر أيضاً ولع الناس في عصر إليزابيث بالمشاهد والعروض. وهناك أيضاً نصيحة فولومنيا التي تسديها إلى كوريولانس:

الأداء هو البلاغة، فعيون الجهلة

أوعى من آذانهم...

لقد كثر التفكير في الأهمية النسبية للمشاهدة والسماع في المسرح الإليزابيثي، مع الافتراض المعهود أن القسم الأذكى من الجمهور كان يصغي والقسم الآخر يشاهد. وما كلمات فولومنيا هذه إلا كلمات امرأة نبيلة ربما

سخر منها الجمهور، ولا يمكن اعتبارها رأي شكسبير في المسألة. والواضح في واقع الأمر هو أن شكسبير وسّع المشاهد في مسرحياته المتأخرة. كان يعرف جيداً أنها عنصر لا غنى عنه في الإيهام المسرحي، ومساهمة مهمة في إثارة الجمهور وإرضائه. لم يفقد الرغبة في التأثير والترفيه قط. لم يشارك جونسون موقفه في الحط من شأن المسرح الشعبي، وهو في الواقع كان مسؤولاً إلى حد كبير عن خلق ذلك المسرح.

ومع ذلك يبدو مرجحاً أنه لا يوجد فارق حقيقي بين المشاهدة والاستماع كعوامل في الفهم. فالميزة العامة للدراما هي أنها تمثل مزيجاً من الاثنين، تجربة مركبة تجمع، بحسب كلام أحد رواد المسرح، بين «براعة الكلام» و«رشاقة الحدث.»(٥)، إن حياة الدراما تنحصر في الشخصية والحركة.

لقد حُسبت موارد مسرح Globe المالية بكل دقة قبل بدء المغامرة، وطُلب من بيتر ستريت أن يستوعب المسرح أكبر جمهور ممكن. وعند الافتتاح، ضوعفت أسعار الدخول إلى مشاهدة العرض الأول للمسرحية الجديدة، غير أن أسعار الدخول إلى العروض اللاحقة كانت ثابتة. لقد قُدِّر أن روّاد المسرح ما بين ١٥٨٠ و١٦٤٢ قد قصدوا المسارح في لندن خمسين مليون مرة، وأصبح مسرح Globe مشروعاً مزدهراً أتاح لكل الأطراف أن يحسّنوا أحوالهم. كان الممثلون يتقاسمون كل سنة مبلغاً مقداره ١٥٠٠ جنيه، وهذا كان يضمن لهم دخلاً سنوياً مقداره ٧٠ جنيهاً تقريباً. إضافة إلى ذلك، فإن مديري شؤون المسرح كانوا يكسبون ٢٨٠ جنيهاً في السنة. ومع ذلك فإن سهم شكسبير الوحيد عند وفاته كان عائدُه ٢٥ جنيهاً، في حين أن سهمه في مسرح بلاكفرايرز أكسبه ٩٠ جنيهاً.

لقد كثرت التكهنات حول دخل شكسبير من الكتابة والتمثيل وموقعه كـ«مساهم»، ومكانته الجديدة في إدارة مسرح Globe أوشراكته في ملْكيته.

واختلفت التقديرات، ولعل ما أطلقها هو ما كتبه جون وورد في كراسة في مطلع ستينات القرن السابع عشر، وهو أن كاتبنا المسرحي كانت «حصته ضخمة» حتى أنه كان «ينفق في السنة ما معدّله ١٠٠٠١ جنيه في السنة على ما سمعت»[٦]. وهذه بالتأكيد مبالغة مفرطة، ومن حساب جميع مصادر الدخل، نصل إلى مبلغ أكثر احتمالاً يقارب ٢٥٠ جنيهاً في السنة. وكان هذا خلال مرحلة بلغ فيها متوسط أجر المدرس ٢٠ جنيهاً، وأجر العامل الماهر ٨ جنيهات. وما أوصى به شكسبير بلغت قيمته ٣٥٠ جنيهاً. إضافة إلى عقار يساوي ١٢٠٠ جنيه. لم يكن فاحش الثراء، كما أشار بعضهم، إلا أنه كان وافر المال.



* * *

الفصل السادس والستون

دخان البلاغة الطيب الرائحة

استُشيرت خريطة البروج بغية تحديد يوم افتتاح مسرح Globe على وجه الدقة. وتلك المناسبة السعيدة اختيرت لها مسرحية «يوليوس قيصر»، ومن التلميحات الواردة في النص نفسه، يتضح أنها مُثّلت أول ما مُثّلت عصر ١٢ حزيران ١٥٩٩. وهذا اليوم هو يوم الانقلاب الصيفي وظهور الهلال»[١]. كان المنجمون يعتبرون أول الشهر أنسب الأوقات لـــ «افتتاح منزل جديد»[٢]. وفي عصر ذلك اليوم، كان المد عالياً عند ساوثويرك، وهذا سهّل رحلة روّاد المسرح الآتين من شمالي النهر. وبعد أن غابت الشمس، ظهرت فينوس وجوبيتر (الزُهَرة والمشتري) في السماء. وقد تبدو هذه الحسابات أموراً غامضة، أما بالنسبة إلى الممثلين وروّاد المسرح في أواخر القرن السادس عشر، فقد كانت في الواقع بالغة الأهمية. فلقد أُثبت، على سبيل المثال، أن محور مسرح Globe يبعد عن الشمال الدقيق ٤٨ درجة شرقاً، وبالتالي كان في الحقيقة على نسق واحد مع مشرق الشمس في منتصف الصيف. لقد كان للتنجيم تأثير مألوف ومتحكم في شؤون الحياة كافة، وهو السياق أيضاً للخوارق والكهانة في «يوليوس قيصر» نفسها.

وهناك دليل آخر على عرض المسرحية في ذلك الصيف، ففي حزيران ١٥٩٩، سجّل إيراد مسرح Rose المجاور لمسرح Globe الجديد انخفاضاً

حاداً، وهذا بلا شك كان نتيجة منافسةٍ جديدة. ومن الأشياء المدوّنة هو أن هنزلو، صاحب مسرح Rose، وألين، الممثل المدير، قررا على الفور مغادرة مسرح Rose والانضمام إلى فرقة أدميرال،واستئناف التمثيل في مسرح Fortune الذي بُني حديثاً في الضواحي الشمالية. لم يكن القرب من فرقة اللورد شامبرلن مواتياً للعمل. وكان هنزلو أحذق من أن يفقد ما ينتفع به، فأجّر مسرح Rose لفرقة וورستر.

كانت «يوليوس قيصر» أولى مسرحيات شكسبير الرومانية، ومتوافقة مع «الكلاسيكية» المزوّقة للمسرح من الداخل. إن خلفية رومانية، مع أعمدة من رخام، كانت تحتاج إلى مسرحية رومانية. والإرشادات المسرحية المتعلقة بـــ «الرعد» و بـــ «الرعد والبرق» أتاحت الفرصة أيضاً لاستعراض المؤثرات الصوتية للمسرح الجديد. ولكن المسرحية ذاتها هي، على خلاف المسرح الباهظ التكاليف، انتصار للأسلوب البسيط والبلاغة الصافية، وكأن شكسبير قد تمكّن على نحو ما من اكتساب الفضائل الرومانية وتبنّي الأسلوب الروماني. وإن استخدامه للخطابة الجدلية من البراعة بحيث تبدو وكأن خطيباً كلاسيكياً قد ألّفها. كان له القدرة على دمج نفسه في شتى أحوال الإنسان. فهو قيصر في إيقاع الكلمات ذاته وتركيبها ذاته. وهو يعيش في عهد النثر الشكلي الذي عاش فيه بروتوس، وفي داخل عذوبة شعر أنطوني التي تخدم مصالحه.

لقد استحثت جدة المسرح الجديد مطامح شكسبير أيضاً، فتضمنت هذه المسرحية مزيداً من الإحساس المرهف بالشخصية، وبالواقع، وبالنتيجة. فالتركيز ليس على الحدث بقدر ما هو على الشخصية، والحدث بارع التوازن حتى ليصبح من المستحيل توزيع الثناء أو اللوم بأي قدر من اليقين. هل بروتوس مخدوع أم ماجد؟ هل قيصر لا نظير له أم هو بالأساس فيه عيب؟ يبدو أن شكسبير قد تعمّد أن يؤسس بطلاً من نوع جديد، لا تظهر شخصيته أو

تشفّ من فورها للجمهور. إن شكسبير يستصعب دوماً الدفاع عن تلك الأشياء التي يتعاطف معها، وفي هذه المسرحية بالذات لا يضاهي عدمَ الثقة بالجديد إلا الشكُ في القديم. إنها مسرحية التعارضات والتباينات التي تبقى عقدتها بلا حل. ومن هذه الناحية، يمكن اعتبارها مسرحية تاريخية، أو مسرحية انتقام، أو كلتيهما معاً. إنها نوع جديد من الدراما. وشكسبير مطلع على المصادر، وعلى رأسها بلوتارك الذي ترجمه نورث، إلا أنه يغيّر التركيز والاتجاه. فهو يخترع صمم قيصر إضافة إلى المشهد الذي ينقع فيه بروتوس وشركاؤه في المؤامرة أنفسَهم في دماء قيصر المقتول. كان في تلك المرحلة مسرحيات رومانية أخرى كتبها معاصرو شكسبير، غير أنهم اكتفوا بالزخرفة المسرحية المثيرة للقصص التاريخية. أما شكسبير فيذهب إلى صميم الموضوع.

استاء بن جونسون من إخراج المسرحية، ولم يكن صدورها عن قلم رجل «قليل المعرفة باللاتينية» أقل دواعي استيائه. مُثّلت مسرحية جونسون «الكل فاسد المزاج» في وقت متأخر من ذلك العام، وتضمّنت إشارات إلى «يوليوس قيصر» يمكن أن تُفسَّر بأنها هازلة وساخرة. فهو يهجو في أحد المواضع سقطة الاحتضار التي يقول عندها قيصر: Et tu Brute! (حتى أنت، يا بروتوس!) وهذا إشارة واضحة إلى أن رواد المسرح كانوا يعرفون العبارة الأصلية آنذاك. ومن بين جمهور شكسبير في ١٥٩٩، كان هناك شابان يعرفان حق المعروفة طبيعة الخيانة. تكشف إحدى رسائل ذلك العهد أن «سيدي اللورد ساوثمبتون واللورد روتلاند لا يأتيان إلى البلاط... إنهما يقضيان الوقت في لندن بالذهاب إلى المسارح كل يوم»[٣].

ويوجد إشارة إلى «يوليوس قيصر» في «هنري الخامس» التي تمّ تأليفها بعد بضعة أشهر. كما يوجد إشارات في «هنري الخامس» إلى حملة إيرل إسكس على إيرلندا، والتي أشيع أنها أخفقت في صيف ١٥٩٩، وانتهت في ذلك الخريف نهاية مخزية، لذلك فإن الراجح هو أن «هنري الخامس» قد

كُتبت قبل هذه التواريخ. ومهما كان التاريخ، فإن المسرحيتين مع ذلك متكاملتان. فالتاريخ الإنكليزي هو إلى حد بعيد ممارسة في الالتباس، في التعارض والتقابل، مثل مسرحية «يوليوس قيصر»، ولكنه مشدود إلى أقصى درجة. هل هنري سفّاح مستأسد أم قائد عظيم؟ هل جُبل على الشجاعة أم صيغ من جليد وثلج؟ هل هو صورة السلطة أم شخص ملائم للسخرية؟ إن مشاهد الشجاعة والمآثر العسكرية تؤطّرها حبكة هزلية تغضّ من قيمة حكاية النجاح البطولية. يستهلّ الملك خطبته بالقول: «أيها الأصدقاء الأعزاء، هلمّوا إلى العراك من جديد...»، فلا يلبث أن يقول بعده المتبجح باردولف: هلمّوا، هلمّوا إلى العراك...» ربما لم تكن المحاكاة الساخرة مقصودة، وما كان على شكسبير أن يتوقف ويفكر فيها. كان يقوم بها بالطبع والفطرة. كانت أمراً يتعذر عليه تحاشيه، مثله مثل عازف البيانو الذي يستخدم المفاتيح البيض والسود.

لعل شكسبير نفسه لم يكن متأكداً من شخصية الملك ودوافعه، أهي شريرة أم خيّرة. ولكن ذلك ليس بالأمر المهم، بما أن شخصية هنري ودوافعه يلفّها نقاب بلاغته المتلألئ. لقد فتنت شكسبير فكرةُ العظمة، فلا شيء مثل ممارسة القوة، وخلْق أبياتٍ شعرية لا تنسى، ومشاهد قوية. إن هنري يبطل الحُكْم، فهو يتعالى على أسئلة الأخلاق أو يلغيها. إن «لغة الشعر هي لغة القوة»،(٤) كما قال وليام هازلت في حديثه عن كوريولانس. ولا يهم كثيراً أن تُستخدم القوة استخداماً نبيلاً أو حقيراً. المخيلّة ذاتها هي نوع من القوة، ولسوف تميل إلى أي موضوع متجانس. لذلك يُستحضر وجود هنري باستمرار حتى في المشاهد الهزلية. وجدير بالملاحظة أيضاً هو أن إيقاعات كلام هنري تشبه شبهاً غريباً إيقاعات كلام ريتشارد الثالث.

إن شكسبير يجازف في إملالنا حين يقتفي هولنشيد، المصدر الذي يستقي منه القصة، ويسمو حين يسير خلف دوافعه هو. ترتفع «عبقريته النارية» في طيرانها، ولا تُعنى صوره إلا بالتحليق. والخطب الطويلة يتصف نسيجها بالغنى، وإلقاؤها

بالنغمة العالية. وهناك، مع ذلك، عبارة واحدة ذات رنين خاص. فالكورس الذي يؤدي دوره شكسبير نفسه على العموم، يناشد الجمهور عند نقطة معينة أن يجلس ويراقب «لاستحضار حقائق الأشياء عن طريق مظاهرها الزائفة.» وهذه إشارة صادقة إلى حساسية شكسبير التخيّلية. ففي حين يحكم أصحاب الحرف على الزائف بحسب معرفتهم بالصحيح، فإن شكسبير يفعل عكس ذلك.

إن «هنري الخامس» هي في حقيقة الأمر ذروة انشغال شكسبير بالشخصية الملكيّة. لقد اخترع دور الملك الممثل. ولاشك في أنه عمّم دور الملك أكثر من أي كاتب مسرحي قبله أو بعده، ونجح في توسيع مداه نجاحاً غير محدود، في حين أن لغة الملك الممثل المجازية قد اختص بها هو دون سواه. وبالطبع فإن دور الملك في مسرحياته التاريخية هو الدور الأكثر أهمية وتأثيراً على خشبة المسرح، ولكن هناك أيضاً لير، وماكبث، ودنكان، وكلوديوس، وفرديناد، وسيمبلين، وليونتس، وحشد من الحكام النبلاء. وهو يستخدم كلمة «تاج» ٣٨٠ مرة، وقد علّق إدموند مالون تعليقاً ذكياً إذ قال: «عندما يريد أن يمثّل أي صفة للعقل بارزة الكمال، فإنه يخلع تاجاً على الكائن المتخيّل الذي يشخّصه»(٥). وإحدى صوره الثابتة هي تشبيه الملك بالشمس. وهو، في عمله المسرحي، يحبّ ما هو فخم وجليل. كان مهتماً بالقصص التراجيدية على قدر اهتمامها بالأشخاص ذوي المنازل العالية، وأما مآسي «قاع الحياة» التي كانت تُكتب في هذه المرحلة، فما أثارت اهتمامه مطلقاً. غير أن الملوك يظهرون من كوميدياته كما يظهرون في تراجيدياته. وقد يخلو تصويرهم من الإطراء أو المداهنة، ولكنه مع ذلك يظهر تعاطفه معهم ومؤازرته لهم. وجدير بالذكر أن الشخص الرفيع المنزلة في تراجيدياته هو الذي يختتم المسرحية، وفي كوميدياته المتأخرة، يعلن الملك، أو كبير النبلاء، الحكم على ما يمكن أن يدعى الحالة الأخيرة للمسرحية. هناك أمير في المشهد الأخير في ثلاث عشرة كوميديا من أصل ست عشرة.

ولا ينبغي أن ننسى أنه خلال مجرى حياته كان يتلقى بانتظام محاباة البلاط، وفي آخر حياته، ارتدى البزّة الملكية كخادم مخلص الولاء للملك. وبالطبع شهد عصر النهضة ظاهرة رجل الحاشية الممثل، وكما كتب جون دون، فإن «المسرحيات لا تشبه البلاط بقدر ما البلاط يشبه المسرحيات»(٦). ثم إن نغمة مسرحيات شكسبير وموقفها دفعا الناقد وكاتب السيرة الفيكتوري المتأخر، فرانك هاريس، إلى وصف شكسبير بالنفّاج. وهذا ليس بالوصف الصحيح لرجل تعاطفاته غير محدودة. والكاتب الذي يستطيع أن يخلق السيدة كويكلي، ودول تيرشيت ليس نفّاجاً. بل كانت تتملّكه أو تستحوذ عليه دخيلة الحاكم وليس دخيلة المحكوم. يبدو أن دور الملك يطفر من خياله على نحو طبيعي وفطري، وقد بيّن دارس دقيق من دارسي صور شكسبير «كيف يربط الحلم بالشخصية الملكية على الدوام»(٧). هل كانت السلطة موضوع أوهامه وأحلام يقظته؟ هناك بالفعل تناغم بين الممثل والملك، فكلاهما يلبس ثياباً فاخرة، وكلاهما مرغم على أداء دور. ولعل ذلك هو أحد الأسباب التي جذبت شكسبير إلى حرفة التمثيل في المقام الأول.

كان معاصروه يعلمون حق العلم أنه يؤدي أدواراً ملكية على خشبة المسرح. كتب جون ديفز في ١٦١٠ مجموعة أشعار إلى «ترنتيوس إنكلترا، ويل شيك ــ سبير» يعلن فيها:

يقولون عنك: وِيلُ الطيب
وأنا أتغنى باسمك في لهوي
فلو لم تؤدِ أدواراً ملكية
في لهْــوكَ
لكنت صاحبت ملكاً(٨).

والافتراض على ما يبدو هو أن شكسبير، لو لم يكن ممثّلاً، لاتصف سلوكه بالكياسة والدماثة الكافيتين لمرافقة ذوي الشأن الرفيع. وفي قصيدة

أخرى، يرى المؤلف أن «خشبة المسرح تلّوث دم النبلاء النقيّ». وفي «العين بالعين» توجد مقارنة بين سلطة الكاتب المسرحي وسلطة حاكم فيينا اللتين توجهان وتحركان شؤون البشر من بعيد.

لقد أدّى شكسبير بالفعل «أدواراً ملكية». ويُظن أنه أدى دور هنري السادس في الثلاثية التي تحمل هذا العنوان، ودور ريتشارد الثالث مقابل بيربج في دور بولينغبروك. ويؤكد الإرث المسرحي المديد أنه أدى دور طيف الملك الميت في «هملت»، وربما «زاوجَ» بين هذا الدور، ودور الملك المغتصب للعرش. ولاشك في أن افتراض هذه الأدوار كان نتيجة نفوذ وكياسة عمّقهما انتحال الجديّة المسرحية، وربما يكون ذلك دليلاً على ميل فطري ما. لقد كان نبيل المظهر، ولطيف المعشر. ومع ذلك، فإن في داخله على الدوام صوتَ باردولف الساخر من الملك.

ومن غير المرجح أن يكون قد مثّل دور الملك في «هنري الخامس». لقد احتفظ بيربج بالدور. ربما أخذ شكسبير دور الكورس، وخاطبهم قائلاً: «أيها السادة جميعاً» مشيراً إلى «هذه الــ O الخشبية»، أي مسرح Globe الذي سيجري فيه حدث المسرحية. ومن المناسب أن يلقي شكسبير نفسه كلمة الابتداء، فهو،مثلاً، مراعٍ للآخرين مرةً وواثقاً بنفسه مرةً. وكثيراً ما قورنت شخصية الكورس مع شخصية السونيتات، وهناك حقاً بعض الشبه في جمعهما القوي بين الافتخار بالعمل الخلاق، والتفاني، أو نكران الذات. لذلك يخطو على خشبة المسرح خطوات مثيرة قائلاً هذه الكلمات الملكية:

مملكة للمسرح، أمراء للتمثيل

ملوك للنظر إلى المشهد المتضخّم.

وإذا أخذنا شكل «يوليوس قيصر» التي تبعتها «هنري الخامس»، فمن الممكن أن نلاحظ في تأليفهما ما يؤذن بالتراجيديات العظيمة.

الفصل السابع والستون

أحسنّا الارتباط وأحسنّا أداء أعمال ذكية

في هذا الوقت، كُتبت مسرحيتان هما «جعجعة بلا طِحْن» و «كما تشاء»، وثمة ما يدلّ على أن «جعجعة بلا طحن»، أو «جلبة حول لا شيء»، قد كُتبت أولاً. ربما مُثّلت بالفعل في مسرح Curtain، وأدّى ويل كيمب دورَ دوجبري الخالد، قبل أن تنتقل فرقة اللورد شامبرلن إلى مسرح Globe. إن مسرحيات شكسبير كانت تُقدّم وتُمثّل حتى في أثناء بناء مسرح Globe. وما يجعل «جعجعة بلا طحن» أكثر مسرحيات شكسبير رواجاً، هو إلى حد بعيد التجاذبات الظريفة بين بياتريس وبنيديك إلى حد بعيد. كتب أحد النظّامين في ١٦٤٠ «دعوا بياتريس وبنيديك يظهران، فإن الميدان، وشُرَف المسرح، والمقاصير، سوف تزدحم بالناس»[١]. إن ظَرْفهما عالي الطبقة، وقد استبقا به الكاتبين كونغريف و وايلد، وكان عليه مسحة من دعابة دوجبري وعصبته الساخرة.

إن المسرحية تمكننا في حقيقة الأمر من النظر في مجال الكوميديا الإليزابيثية وطبيعتها، تلك الكوميديا المؤلفة من الردود السريعة، والتلاعب المعقّد بالألفاظ، والأفكار الظريفة، والتلميحات الجنسية التي لا حصر لها، وما يمكن أن يوصف بالكآبة المتهورة. إن عصر إليزابيث يبدو على الدوام أنه على شفير اليأس أو الانحلال، ومتوقع أن تأتي النار على كل شيء، ومن هنا روح الاقتحام والتحدّي عند كبار الممثّلين فيه.

إن عنوان المسرحية نفسه،أي «جلبة حول لا شيء»، يشير إلى حبكتها التي توجّه الشخصيات فيها سلسلة من الأخبار الكاذبة والانطباعات الخاطئة.كما أنها تتضمن دلالة خليعة يمكن التنبؤ بها، بما أن عبارة «لا شيء» كانت تعني باللغة العامية الأعضاء التناسلية للمرأة. إنها مسرحية الاستحالات والمصادفات التي احتضنها بكل محبة شكسبير الذي يبدو أن كان يشجّع كل شيء من أجل التأثير المسرحي. وهي تشبه إحدى تلك الرقصات الخفيفة التي كثيراً ما تُذكر في النص، رقصة الضربات الخمس، أو رقصة الجيغ jig الإسكتلندية، حيث تكون سرعة الأداء ومهارته هما الأعظم شأناً. ويمكن أن نستذكر هنا الشغف الإليزابيثي بالبراعة من أجل البراعة.

من المؤكد أن «كما تشاء» قد مُثّلت في مسرح Globe، وليس في مسرح Curtain. إن جاك يبدأ كلامه بالقول: «العالم كله مسرح»، وهذا يشير إلى شعار مسرح Globe: العالم كله ممثّل. ولعل الأهم من ذلك هو أن دور شخصية المهرج تتشستون قد أدّاه عضو جديد نسبياً في فرقة اللورد شامبرلن هو روبرت آرمن، الكوميدي والموسيقي الذي حلّ محل ويل كيمب. لقد ترك كيمب الفرقة في وقت ما من ١٦٩٩ سيىء المزاج. ربما اعتُبر تهريجه قديماً بعض الشيء في ظروف مسرح Globe المتغيرة، أو ربما تجرّد من سحر الأدوار التي كانت تُبتكر له. وهناك إشارات وتلميحات خفيّة تُظهر أن شكسبير لم يسُغْ له نوعُ الفكاهة التي كان كيمب مؤديّها النجم (وحتى كاتبها أحياناً). كان كيمب كثير الصخب والمفاجآت، وكان يصرّ على أن تكون شخصيته مركز الدور. ومن ناحية أخرى، ربما لم يدرك كيمب رهافة فن شكسبير، نظراً لاعتياده جيلاً سابقاً من المسارح كان فيها الكتّاب مجرد مستأجَرين. لقد مثّلا تصادماً بين ثقافتين. وعلى كل حال، فإ كيمب كان «يرقص خارج العالم»، أو خارج globe، كما قال هو نفسه.

ومهما كانت ظروف ابتعاد كيمب، فقد قررت فرقة اللورد شامبرلن أن يأخذ مكانه ممثل كوميدي من نوع جديد. كان آرمن قد بدأ حياته متدرباً عند صائغ في شارع لومبارد، ولكنه سرعان ما اشتُهر بكتابة المسرحيات والقصائد القصصية.كتب مسرحيات شعبية من مثل «قصة خادمتيْ مورـــ كلاك» و«عشّ مغفّلين». ومع أن عمله الأول كان التمثيل الهزلي، فإنه لم يتخلَ عن حرفة الكتابة، لذلك أظهر انسجاماً لا تكلف فيه مع شكسبير كان يفتقر إليه كيمب. بل إن أحد مؤرخي المسرح وصفه بأنه «رجل مثقف»[٢]. كان بلا شك يعرف اللاتينية والإيطالية، وبما أنه انتسب إلى فرقة اللورد شاندوس، فلابد أن يكون قد اكتسب عندئذ شهرة الممثل الهزلي أو الكاتب بالفطرة. ولقد نُسبت إحدى منشوراته إلى سناف «مهرج مسرح Curtain»، ثم تلا ذلك طبعة أخرى، وُصف فيها بأنه سناف، «مهرّج مسرح Globe نفسه»[٣]. وعرف أيضاً باسم بينك Pink. وهناك احتمالان، الأول هو أنه كان يعمل عند فرقة اللورد شامبرلن، ولما غادر ويل كيمب حلّ محله، وفي وقت متأخر، أخذ دور دوجبري بلا ريب، بما أنه وُصف في أحد المصادر بـــ «صاحب المعالي»[٤]. والاحتمال الثاني هو أن آرمن كان يمثّل مع فرقة اللورد شاندوس في مسرح Curtain، ثم حلّ محل كيمب عند مغادرته في نهاية عام ١٦٩٩.

وجدير بالملاحظة أن شكسبير لم يشرع في كتابة أدوار للمهرجين إلا بعد انضمام آرمن إلى الفرقة. وبما أن آرمن كان معروفاً بالقدرة على الغناء، فقد كتب شكسبير له أغاني عديدة. ومن تتشستون فصاعداً، يظهر المهرجون الذين يندفعون إلى الغناء. ولا ندري أصاغ شكسبير شخصية آرمن، أم صاغ مهرجيه الجدد على صورة آرمن. لاشك في أن كلا العاملين فعل فعله في خلق تتشستون وفيست، والمهرج في «الملك لير»، وحفار القبور في «هملت». لقد امتزجت فيهم الكآبة بغرابة الأطوار، والغناء بالمعرفة، والمحاكاة الساخرة

بالتلاعب بالألفاظ، والفطنة بالأمثال، والهجاء بالفلسفة، وهذا ما يجعلهم نموذجاً متميزاً ويمكن تعرفه على الفور. إن ملابسهم متنافرة، ولغتهم متنافرة.

لقد درس آرمن ما كان يعرف باسم «المهرّجين بالفطرة»، وبما جبل عليه من مهارات في المحاكاة، تعلم تقليدهم، لذلك أعطى دورَ المهرّج وعياً ذاتياً، أو باطناً لم يعطـــه إياه كيمب. لم يرتجل النكات على طريقة سلفه، بل كان يدرس الدور بكل عناية، ويفرّق بين دور وآخر. لذلك اكتسب أهمية بالنسبة إلى فن شكسبير المسرحي. وبما أنه أدَّى دور ثيرسايتيز البثير والبذيء اللسان في «ترويلوس وكريسيدا»، فمن الواضح أنه استطاع أن يضطلع بما دُعي في وقت متأخر بـــ «أدوار الشخصيات». ربما أدّى دور كاسكا في «يوليوس قيصر»، مثلاً، ودور كاليبان في «العاصفة». وهذا يجعل تفسير دراما شكسبير يختلف. يُعتقد أحياناً أن مينينيوس في «كوريولانس» هو صوت الحس السليم أو الحكمة الدنيوية، ولكن لو أدّى دوره آرمن، كما طرح بعضهم، لأصبح شخصاً مضحك التنافر.

وهكذا يظهر أول ما يظهر في دور تتشستون في «كما تشاء»، ويُعلَن أنه «طبيعي الطبيعة». وهو لا يلبس ثياب البهلوان الخمرية، بل زي مضحّك الملك المتعدد الألوان، والمؤلَّف من معطف طويل أخضر وأصفر، وقلنسوة ذات أذنين، وعصا. لقد اخترع شكسبير شخصية تتشستون من أجل آرمن، من غير أن يعتمد على مصادره العادية المتعددة. كما أنه أعطاه دوراً ضخماً، ثالث أضخم دور في المسرحية، ويتألف من ٣٢٠ بيتاً من الحوار. وفي الفصل الثالث يغني نُتفاً من أغنية «أقول لك انصرف، واغرب عني» قبل أن يغادر خشبة المسرح راكضاً مع أودري. ومن المحتمل أنه زواج بين دور المهرج ودور اللورد أمينز، وأدّى مزيداً من الأغاني الشعبية. وفي «كما تشاء» من الأغاني أكثر مما في أي مسرحية شكسبيرية أخرى، وهي واضحة

الارتباط بصوت آرمن الصادح.ولما أدّى آرمن بعد عام دور المهرج من «الليلة الثانية عشرة» أُغدق عليه ثناء ذو دلالة:

هذا الرجل من الحكمة بحيث يستطيع أداء دور المهرّج
وإجادة ذلك يتطلب نوعاً من الذكاء.

وإذا سلّمنا بما شهدته المرحلة من قلاقل بعد تسوير الأراضي، والخوف العام من أولئك «اللصوص» و«الخارجين على القانون» الذين أقاموا في الغابات، فإن تحويل «كما تشاء» إلى صورة ساخرة من الجشع والفساد كان أمراً سهلاً إلى حد ما، ولكن شكسبير اختار طريقاً آخر. تبنى حبكة «روزاليند» للكاتب توماس لودج، وكتب هجاء رعوياً ساحراً منسجماً مع شخصيتيْ جاك و تتشستون بغية إسباغ العمق الكوميدي على الوقائع. لقد كان رجلاً متعلماً يؤْثر الخيال على الواقع. فالغابة لا تحضّ الشخصيات على السلب والعنف، بل على الشعر والغناء. إنها ملاذ للروح السمحة والتأمل الكئيب، مكان يُحتفل فيه بالحب ويُؤكَّد فيه الحب، إنها الموضع الذي يشاهد فيه الجمهور تحوّلَ الشر إلى خير إضافة إلى أحداث خارقة. إن رُقية السحر ملقاة على كل شيء.

* * *

الفصل الثامن والستون

ما هو أفضل الآن سيليه الأفضل

كان ذلك العصر عصيباً ومتحرراً من الأوهام من نواحٍ عديدة. شاع فيه الهجاء شيوعاً فاحشاً. وكان من الصعب ألا يكون كذلك، إذا أخذنا بالاعتبار الجو الرهيب الذي أحدق بالملكة الشائخة. إن أواخر عصر قديم تثير السخرية السوداء عادةً. وذلك العصر كان عصر أهاجيّ جون دون، وعصرَ كتبٍ من مثل كتاب لودج «بؤس الأذكياء وجنون العالم».

في ١ حزيران ١٥٩٩، حظر رئيس أساقفة كانتربري كل أنواع الهجاء في الشعر. وأمر مجلس الشورى بأن يُعرض عدد محدود من المسرحيات. ولكن دُرْجة الهجاء الجديدة جاءت لتورط شكسبير فيما عرف بـــ «حرب الشعراء.» ولم يقف أحد على أسباب هذه الحرب، مثلها مثل الصراعات المميتة كلها، ونتيجة لذلك، أثارت مناقشات لا حصر لها. ومع ذلك يمكننا أن نتقصّى منشأً أو أصلاً في ارتباط جون مارستون بالجمعية القانونية المعروفة باسم Middle temple، وفرقة الأولاد المنشدين في كاتدرائية القديس بولس، الذين كان يمثّلون مسرحيات في مدرسة الإنشاد القريبة من الكاتدرائية.

اشتُهر جون مارستون بأنه هجّاء متطرف، ولاسيما للكتّاب الكبار الذين حققوا نجاحاً أو ذاع صيتهم. إن أحد أعماله المبكرة، وهو «تحوّل صورة

بجماليون»، كان محاكاة ساخرة لقصيدة «فينوس وأدونيس». ومع ذلك، فإن هجاءه الساخر من شكسبير لم يمنعه من الاقتباس كثيراً من عمل الكاتب المسرحي الأكبر منه، أو تقليده. ومارستون نموذج مألوف. كان شكسبير يعرفه، فوالد مارستون، العضو في جمعية Middle Temple، قد كفل قريب شكسبير، توماس غرين، للانتساب إلى تلك المؤسسة. وكتب مارستون في أواخر ١٥٩٨ أو أوائل ١٥٩٩ مسرحية ساخرة للجمعية عنوانها Histriomastix (سوط التمثيل)، يغمز فيها من شكسبير وجونسون معاً.

وما كان جونسون ليتجاهل إهانة أو يغفرها، فسخر بعد ذلك من مارستون في «الكل فاسد المزاج». وكان لديه ما يسوّغ حساسيته، إذ سبق أن جرح شكسبير مشاعره. ففي «هنري الخامس»، تردد شخصية نيم Nym باستمرار «ذاك هو مزاج الحالة»، وهو ترديد صريح للفكرة المسرحية الأثيرة عند جونسون. وفي «كما تشاء»، كثيراً ما اعتُبر اللورد جاك، الكئيب المهذار و«الهازل في كلامه عن حزنه»، شخصية تمثل جونسون نفسه تمثيلاً ساخراً ولو كان ودياً.

كان جونسون كاتباً ساخراً أقل تودداً. ففي «احتفالات سنثيا» في ١٦٠٠، شهَّر بالكاتب مارستون إضافة إلى زميله، كاتب المسرحيات، توماس ديكر، فوصف الأول بأنه «معربد حسيّ خفيف» والثاني بأنه «منتفخ دعيّ غريب». وفي مسرحيته اللاحقة «الشويعر» سخر من مارستون، فوصفه بالشاعر المرتزق، والمنتحل. وما لبث مارستون أن شنّ هجوماً مضاداً في «ما تشاء» التي يُهجى فيها جونسون، فيُنعت بالدعيّ والفاشل المتغطرس، وما كان من جونسون إلا أن دعا مارستون إلى مبارزة على طريقته العدوانية. وبما أن إبهامه موسومة لاقترافه جريمة، فقد كانت خطته تلك طائشة ومتهورة. ربما ظنّ أن مارستون سوف يرفض الدعوة على أي حال. ثم إن

جونسون بحث عن خصمه في حانات لندن، فعثر عليه، سحب مارستون مسدساً فانتزعه منه جونسون، وانهال عليه بالضرب، وتلك قصة تداولتها لندن. وقد كررها جونسون فيما بعد.

وكان ديكر قد عاد إلى المشاحنة في Satiromastix (سوط الهجاء)، حيث يترفق في هجاء شكسبير داعياً إياه الكاتب المسرحي الفاسق، السير آدم بريكشاف، وأما جونسون فيقسو في السخرية منه كأحد كتاب البلاط الفاشلين. ورغم ذلك، وافقت فرقة اللورد شامبرلن على تمثيل مسرحية ديكر Satiromastix. وعندئذ كفّ العداء الأدبي عن كونه «حرب شعراء» وبات يعرف باسم «حرب المسارح».

نشأت المشكلة مع الممثلين الأولاد. فقد كتب مارستون وديكر كلاهما مسرحيات ساخرة للأولاد في كاتدرائية القديس بولس. وفرق الأولاد قديمة، إذ كانت في بداية عهد إليزابيث قوة مهيمنة في المسرح اللندني. ولما نشأت دور التمثيل العامة خفّ بريق تلك الفرق، ولكنها استعادت شعبيتها في أواخر تسعينات القرن السادس عشر، التي شاع فيها الهجاء. مثّلت عدداً كبيراً من «مسرحيات السباب»، فأدان كاتب معاصر أولئك الذين «يُنطِقون الأولاد بسخريتهم اللاذعة، وقدحهم المتحلل في الطبقات كلها، مفترضين أن صغرهم يجيز لهم الشتم إن لم يكن بالغ الشدة»[1]. والعلاقة بين هجاء الصغار والكبار كانت أحد أوجه تراث أضخم. إنها إلى حد ما ميراث مسرحيات الأولاد التي كتبها جون ليلي قبل جيل، وأحسنت استخدام خلفية التاريخ القديم والأسطورة. ولقد استخدمت خلفيةً مماثلة مسرحيتا «احتفالات سنثيا» و«الشويعر» مع غيرها من مسرحيات «حرب الشعراء». ومن المرجح أيضاً أن علاقة فرق الأولاد بالبلاط والكنيسة، إضافة إلى وضعها كفرق خاصة، قد جعلاها معفاة نسبياً من إدانات السلطات المدنيّة ومجلس الشورى، وعلى أي حال، فإن

تجربة مشاهدة الصغار يؤدون أدوار الكبار مختلفة كل الاختلاف. كان باستطاعتهم أن يهزؤوا بالكبار على نحو مغاير. فأن تكون صغيراً، وأن تمثل عواطف الكبار، عملٌ يضع تلك العواطف في منظور حاد و واضح. تتحدد العاطفة أو الهاجس تحديداً تاماً. وفي ثقافة مسرحية كانت تشجع الخيال والبراعة تتضاعف فتنة المحاكاة الساخرة التي يؤديها ممثلون أولاد.

ولكن لماذا وافقت فرقة اللورد شامبرلن على أداء مسرحية ديكر «سوط الهجاء» التي يصوِّر فيها بن جونسون تصويراً مبالغاً فيه؟ ليس صعباً أن نتبين السبب المباشر. كان جونسون قد بدأ يكتب لفرقة تشابل رويال في بلاكفرايرز. وربما اشتبك في شجار أو نزاع مع الممثلين الكبار حول إخراج «الكل صحيح المزاج» و«الكل فاسد المزاج». ولعل فرقة اللورد شامبرلن هي التي رفضت المسرحية الجديدة التي عرضها عليها جونسون. هل توقع أن تؤدّى «احتفالات سنثيا» في مسرح Globe؟ كان هناك مثير آخر على كل حال. سرعان ما أكدت فرق الأولاد ارتباطها بالمسارح الخاصة حصراً، وسرَّ الكتّاب الذين يكتبون لها أن يُسخر من «الممثلين العموميين» في دور التمثيل العامة. وهذا ما فعله جونسون. ففي المسرحيات التي كتبها لكي تؤدّى في بلاكفرايرز، سخر من «الممثّلين العموميين»، «النسائج المهترئة في المسرح العام»، وأولئك الذين «يتدافعون إلى خشبات المسارح العامة». كما اتهم الممثلين بأنهم «متهتكون ونصّابون وخلعاء، وماجنون تافهون»[٢]. ولقد أخذ مسرح Globe منه ثأره.

ومن الممكن أيضاً أن يكون شكسبير قد كتب أحد مشاهد «سوط الهجاء» التي ينكبُّ فيها هوراس، أي جونسون، انكباباً مثيراً للضحك على تأليف أنشودة. يشير مؤلف ثلاثية «بارناسوس» إلى ذلك «الزميل المغيظ»، بن جونسون، وإلى أن «زميلنا شكسبير قد أعطاه مشهداً لكي يلوث به سمعته»[٣].

وفي مقدمة كُتبت فيما بعد لـــ «الشويعر»، وبخّ جونسون توبيخ الآسف «بعضَ الطبائع الخيّرة» التي أُقنعت بأن «تسلك ذلك المسلك الوضيع.» ومع ذلك، لم يكن جونسون آنذاك متفائلاً جداً. كان قد هاجم في «الشويعر» مسرح Globe لبذاءته، وهاجم ممثليه لنفاقهم وسخافتهم. غير أن واحداً منهم فقط خوطب بـــ «المتباهي»: «أنت تغنتي وتشتري، أليس كذلك؟»(٤) كما أنه سخر من شعار نبالة ذلك الممثل نفسه، في حين اتضح أن شجرة نسبه الحقة مدرجة في قائمة النصّابين والمشردين الذين يتحكمون في نشاطات الممثّلين. وفي خريف ١٥٩٩، إنما سعى شكسبير إلى ضم رموز شعار نبالة أسرته إلى رموز أسرة آردن النبيلة.

لم يردَّ شكسبير مباشرة. لم تكن هذي طريقته. وبدلاً من ذلك، يشير إلى السجال كله في «هملت»، المسرحية التي تميزت باعتمادها على خطط المسرح. يقول روزنكرانتز لهملت: «هناك يا سيدي، عش أولاد، فراخ صقور ترتفع صيحاتهم في السجال، ويطغى التصفيق لهم على سواه، و زيّ هؤلاء هو السائد الآن، ثم إنهم ينددون بالمسارح العامة (هكذا يدعونها)»، ونتيجة لذلك «لا يُنقَد المتجادلون مالاً إلا إذا لَكَمَ الشاعر والممثل أحدهما الآخر في السجال». إن ردّ هملت المعقول والعادي هو أن الأولاد لا ينبغي لهم أن يستخفوا بـــ «الممثلين العموميين»، بما أنهم قد يصبحون مثلهم في مرحلة متأخرة.

وتلاشى السجال كله، ولم يلبث المتخاصمون أن عادوا إلى العمل معاً. كان في هذا السجال عناصر «جلبة» حول «لا شيء» أيضاً، إذ إن ريتشارد بيربج نفسه قد أجّر المسرح في بلاكفرايرز لفرقة من فرق الأولاد هي شابل رويال، وكان صاحب مسرح Globe يجني مالاً من منافسيه الواضحين، وربما كانت «الحرب»، أو جزء منها، فرصة للإعلان من أجل اجتذاب

مزيد من الزبائن. لقد كانت طبيعة المجتمع الإليزابيثي، على أي حال، تشجع «فورات الغضب» المفاجئة التي تعقبها مصالحات مفاجئة أيضاً. ومع ذلك، فإن دمدمة ذلك السجال مازال من الممكن سماع أصواتها الخافتة في «الليلة الثانية عشرة» و «ترويلوس وكريسيدا».

وشهدت نهاية القرن اندفاعاً ملموساً لمسرحيات شكسبير إلى أصحاب المطابع، مما يدلّ على انتشار شعبيته. صدرت طبعات جديدة في خريف ١٥٩٩ من «روميو وجولييت» والجزء الأول من «هنري الرابع»، كما صدرت طبعة أخرى من قصيدة «فينوس وأدونيس». وهذا يشير إلى أن مكانته كشاعر مازالت عالية مثل مكانته ككاتب مسرحي. وفي أول ١٦٠٠، أُدخلت في حقيقة الأمر «خانة ثابتة» في سجل جمعية الطابعين والناشرين لـــ «كتاب يدعى «علاقات غرامية» بقلم J.D مع «بعض السونيتات الأخرى» بقلم W.S». وفي السنة السابقة، جرى، كما رأينا، انتحال بعض سونيتات شكسبير في مجلد عنوانه «الحاج المستهام». ولعل شكسبير رغب في أن يُسجَّل عمله الحقيقي ويُدوَّن كما ينبغي.

وُصفت الطبعة الجديدة من «روميو وجولييت» بأنها طبعة «مصححة و مزيدة ومعدلة»، في حين، كُتب على الطبعة الجديدة من «هنري الرابع» بأن «وليام شكسبير قد صححها حديثاً». لعل ذلك كان حيلة إعلانية لإقناع القارئ بـــ «جدّة» الطبعة. وفي الفترة ذاتها، كانت فرقة اللورد أدميرال الموشكة أن تنتقل إلى مسرح Fortune الحديث البناء، تقوم بالإعلان عن سلعها بنشر الأعمال التي امتلكتها. كانت فرقة أدميرال وفرقة اللورد شامبرلن تحتكران بالفعل أداء المسرحيات وطباعتها أيضاً. ولكن عبارة «مصححة حديثاً» تتضمن على الأقل إشارة إلى أن شكسبير كان بالفعل ينقّح ويعيد كتابة مسرحياته قبل النشر. لقد كان اسمه، على أي حال، يلقى تقديراً عالياً تعدّى حدود الجامعات

والجمعيات القانونية. وفي صيف ١٦٠٠، وُضعت «تاجر البندقية» و «هنري الخامس» و«جعجعة بلا طحن» و«كما تشاء» في سجل جمعية الطابعين والناشرين «للحفظ » بحيث تكون أحدث المسرحيات متيسرة للقراء فوراً، على الأقل نظرياً. ولاشك في أن هذا كان يعني أن فرقة اللورد شامبرلن، وشكسبير معها طبعاً، كانت راغبة في ضمان ما كان سيغدو ملكية أدبية نفيسة. وأعقب تدوينَ هذه المواد تدوينُ «حلم منتصف ليلة صيف» والجزء الثاني من «هنري الرابع» الموثوقة لأن «السيد شكسبير قد كتبها». والأمر المستغرب هو عدم تسجيل «يوليوس قيصر» مطلقاً. وقد يوحي ذلك بأن المسرحية لم يحالفها نجاح كبير على خشبة المسرح العام، ولكن هناك تفسيراً أقرب صلة بالموضوع، وهو أن نشر مسرحية يغتال فيها رجالُ الحاشية عاهلَهم لم يكن نشرها في نهاية عهد إليزابيث بالأمر الحكيم أو اللائق.

إن عدد مسرحيات شكسبير التي نُشرت خلال عامي ١٥٩٩ و١٦٠٠، يشير إلى أن النسخ المطبوعة قد باتت مادة أساسية مما تتداوله المدينة من أعمال أدبية، مثلها مثل الكراريس والمواعظ. ولقد كانت منذ جيل مضى تحفاً غايتها اصطياد الجهلة. أما الآن فقد صار يُعثر عليها بانتظام في أكشاك الكتب. كان شكسبير في الجو. وكانت كونتيسة ساوثمبتون تشير إشارات مداعبة إلى فولستاف في السنة ذاتها التي كانت يكتب فيها المعجبون أشعاراً موجهة «إلى جوليلموم شكسبير» تمتدح «لسانه العسلي»[٥].

ومع ذلك لم يكن ذلك الوقت سهلاً على الفرَق. ففي حزيران ١٦٠٠، حدد مجلس الشورى وقت التمثيل في عرضين اثنين في الأسبوع. وبالطبع فإن الأمر لم يمنع العروضَ الملكية، فأدّت فرقة اللورد شامبرلن مرتين أمام الملكة في موسم عيد الميلاد. وعلى كل حال، فإن الفرقة كانت مقْبلة على مواجهة استنكار ملكي.

الفصل التاسع والستون

عليّ أن أقتبس من الليل

إن الوثائق الرسمية للقضية تروي قصتهم. «اتُهم إيرل إسكس بالخيانة العظمى، أي أنه تآمر وتعاطى مع البابا وملك إسبانيا من أجل أن يقرر ويوطد لنفسه تاج إنكلترا إضافة إلى مملكة إيرلندا. ومما اتُهم به هو أنه «أجاز طبع أكثر الكتب تضليلاً، وهو كتاب «هنري الرابع»، وأجاز نشره... كما أن الإيرل كان يحضر التمثيل في أكثر الأحوال، ويشجع باستحسان شديد الكتاب نفسه، ويرغَب فيه». إن الكتاب المضلل هو رواية جون هيوارد عن تنازل ريتشارد الثاني عن عرشه ثم قتله. والدراما التي كان إيرل إسكس يصفّق لها هي مسرحية شكسبير التي تحمل العنوان ذاته. لذلك قد يبدو أن شكسبير كان متورطاً على نحو ما في الخيانة والمؤامرة. لقد خطط إسكس لانتفاضة في شوارع لندن تكون مقدمة لاجتياح البلاط، وتكون في ظاهر الأمر من أجل حماية الملكة من مستشاريها. على أن غاية التمرد كانت حماية إسكس نفسه، الذي احتُجز في منزله بعد فشله في إيرلندا، وكان يخشى عواقب أشدّ خطراً.

ومن المعلوم تماماً أن شكسبير كان مرتبطاً بـــ «حلقة» إسكس. وما يوضح هذا الارتباط هو علاقاته الماضية والحاضرة مع ساوثمبتون، واللورد سترينج، وكونتيسة بمبروك، وصموئيل دانيال، والسير جون هارينجتون وغيرهم. إلا أن أحداث أوائل عام ١٦٠١ وضعته في خطر مؤكد. كان إيرل

إسكس يعتقد أنه ضحية دسائس البلاط المتعددة التي كان يحوكها السير روبرت سيسل، لذلك قرر أن يضرب أولاً مخافة أن يُضرب. وهكذا قرر بالتعاون مع أتباع وأنصار من مثل إيرل ساوثمبتون أن يستولي على البلاط نفسه، وبعد ذلك يطلق سراح الملكة ومستشاريها، وأخيراً يضمن حق جيمز الأول في اعتلاء العرش. ولقد ساقته نصيحة سيئة إلى الاعتقاد أن جمهور لندن سوف ينتفض، وينحاز إليه عندما يعلن عن قصده. ومما يوقظ الجمهور هو تقديم مسرحية على خشبة مسرح Globe في اليوم السابق للعصيان.

وفي ذلك اليوم، السبت ٧ شباط ١٦٠١، تعشّى في مطعم جنتر Gunter القريب من مقرّ جمعية Temple بعضُ مؤيدي إسكس، من بينهم اللورد مونتيجل، والسير كريستوفر بلونت، والسير شارلز بيرسي. كان اللورد مونتيجل كاثوليكياً رومانياً صلباً، ولكنه كان موالياً، وسوف يُستخدم فيما بعد في كشف «مؤامرة بارود المدافع»، وكان السير كريستوفر بلونت، زوج أم إسكس، قد شغل سابقاً منصباً رفيعاً عند إيرل ليستر، وكان السير شارلز بيرسي سليل أسرة كاثوليكية معروفة من شمالي إنكلترا. وبعد العشاء ركبوا زورقاً خفيفاً عبر نهر التيمز، ثم ساوروا إلى مسرح Globe قبل أن يبدأ عرض المسرحية عصر ذلك اليوم بناء على طلب خاص. وكان بعض أفراد جماعتهم قد زاروا المسرح في اليوم السابق، و«أخبروا الممثّلين أن المسرحية ستكون 'هنري الرابع'»[٢]، الملك الذي عزل ريتشارد الثاني. وفي ما رواه لاحقاً فرانسيس بيكون عن مؤامرة إسكس، توصف المسرحية بأنها «مسرحية خلع الملك ريتشارد الثاني»[٣]، وبكلمات أخرى، تتضمن المسرحية مشاهد عزل ريتشارد بالقوة، والتي لم تظهر في النسخة المطبوعة للدراما. كانت نية مؤيدي إسكس واضحة جداً. كان يمكن استخدام قوة المسرح لتسويغ إزالة إليزابيث عن العرش، ولتقوية قرارهم أيضاً. ومهما كانت أعذار إيرل إسكس وتحولات مواقفه فيما بعد، فإن المسألة الواضحة كانت مسألة «تخيّل» موت الملكة.

وشهد أحد الممثلين بعد ذلك، وهو أوغسطين فيليبس، أنه «قرر هو وزملاؤه أن يمثّلوا مسرحية أخرى مدّعين أن مسرحية الملك ريتشارد قديمة جداً، وبطل تمثيلها، ولن يجدوا فرقة صغيرة لتمثيلها، أو لن يجدوا أي فرقة»(٤). وهذا كان مجرد تبرير ولّده الخوف. فلقد كُتبت قبل «رتشارد الثاني» مسرحيتان هما «خيبته سعي المحبين» و«كوميديا الأخطاء»، ومع ذلك مُثّلتا في أوقات متأخرة كثيراً. وعند ذلك، يبدو أن أحد حلفاء إسكس، وهو السير جيلي ميريك، عرض مبلغ ٤٠ شلناً مقابل هذا الأداء الفريد. أذعن الممثّلون، وقبلوا العرض، وحكمة ما بعد الحادثة تظهر أن القرار لم يكن حكيماً، بما أن ذلك كان من شأنه لم يورطهم في تهمة الخيانة. ربما لم يحصل الممثلون على إشعار مسبّق بخطط إسكس، وكان يمكنهم الادعاء أنهم شاركوا في إخراج المسرحية مشاركة بريئة، ولكن ذلك كان مستبعداً جداً في الجو المشحون للغاية في ذلك الوقت، حين كانت الإشاعات والإشاعات المضادة تطير حول المدينة. كانوا خائفين ولا يُعقل أنهم فعلوا ذلك لأنهم تلقوا مبلغ ٤٠ شلناً علاوةً. فالأكثر ترجيحاً هو أن أولئك النبلاء قد خاتلوهم، وتنمّروا لهم، وربما هدّدوهم. لاحظْ أن النبلاء «أخبروا» فرقة اللورد شامبرلن أن تؤدّي تلك المسرحية، ولم يطلبوا منها ذلك. وهذا على أي حال دليل على الحِرَفية الجاهزة للممثلين، وعلى أنهم قادرون على إعادة تمثيل المسرحية من الذاكرة بعد فترة طويلة من التعطيل. لقد كُتبت «ريتشارد الثاني» ومُثِّلت قبل ستة أعوام، وعلى الرغم من أنها نُقّحت بلا شك خلال ذلك، فإن إعادة بنائها بعد هذا الإشعار القصير يظلّ إنجازاً رائعاً.

أخفقت انتفاضة إسكس إخفاقاً ذريعاً. لم يسر الناس تحت رايته، كما كان يأمل، وحوصر الإيرل (مع ساوثمبتون وأتباع آخرين) في منزله. واستسلم، وحوكم، ثم أُعدم أخيراً. ولولا التماسات والدة ساوثمبتون من الملكة، لتبعه إلى خشبة ضرب الأعناق. وبدلاً من ذلك، سُجن النبيل الشاب في البرج The Tower إلى أمد غير محدود. ها هو ذا مصير أعداء إليزابيث وأصدقائها الزائفين.

وبالطبع ما كان لإخراج المسرحية أن يمرّ من غير أن تنتبه له السلطات. أُمر أوغسطين فيليبس بالمثول بين يدي لجنة استنطاق تضم ثلاثة من كبار القضاة. ويبدو أن فيليبس كان يشغل في الفرقة منصباً يعادل منصب مدير الأعمال. وهناك أوضح الملابسات، وأكّد دفْع مبلغ ٤٠ شلناً.ويجب أن نتذكر أن ممثلي مسرحية «جزيرة الكلاب» وكتابها قد سُجنوا مدة قصيرة منذ أربع سنوات خلت، وربما عُذّبوا، لأدائهم تلك المسرحية «المحرضة على الفتنة». ومع ذلك فعند وقوع هذه الحادثة المفترض أنها أخطر، أُعفيت فرقة اللورد شامبرلن من أي غرامة أو عقاب. أُطلق سراحهم بالفعل وربما لم يتلقوا إلا تأنيباً.

لقد حار كثير من مؤرخي المسرح في هذا الرفق. فإن هدد المتآمرون فرقة اللورد شامبرلن وخاتلوها، فإن قرار أعضاء اللجنة بأن يرفقوا بها قرار مستحسن. إن القانون التيودوري كثيراً ما يعتبر قانوناً متضارباً ومقيت الصرامة، ولكن مع ذلك كان في تطبيقه شيء من العدل والحس السليم. كما كان للممثلين راعٍ يُعتمد عليه هو اللورد شامبرلن (أمين القصر الملكي)، وهو خادم مخلص وموثوق للملكة التي كانت تربطه بها صلة رحم أيضاً. فلو اتُهم ممثلو فرقة اللورد شامبرلن بالخيانة، أكان ممكناً ألا تقع عليه الشبهة، مهما كانت غير مبررة؟ وذهب آخرون إلى أن الفرقة قد أنقذها تقرير فرانسيس بيكون الحسن، وهو صديق للممثلين. ومن الواضح أيضاً أن إليزابيث نفسها كانت تخصّ فرقة اللورد شامبرلن بالرعاية، لأنها تؤدي أعمال شكسبير خصوصاً، وربما في المقام الأول. وهكذا تجنب شكسبير وزملاؤه السجن أو حتى المشنقة، وذلك بفضل الله وفضل جلالتها. وما مرّ أسبوع على استجواب فيليبس في واقع الأمر حتى كانت الفرقة تمثّل من جديد أمام الملكة. وفي اليوم التالي للأداء ضربت عنق إسكس.

الفصل السبعون

أنا في أحضانهم

إن شؤون ستراتفورد قد استدعت أيضاً انتباه شكسبير. ومن جديد تدْخل زوجته آن سجل التاريخ برهة من الزمن مؤدية دوراً ثانوياً. أوصى مزارع جار هو توماس ويتنجتون من شوتري لفقراء ستراتفورد بأربعين شلناً «هي في يد آن شكسبير، زوجة السيد وليام شكسبير، والمبلغ دين مستحق الدفع لي»[1]. وطرح بعضهم أن آن شكسبير قد اضطرت إلى اقتراض المال من ويتنجتون الذي كانت تعرفه منذ الطفولة لأن زوجها لم يكن يعيلها الإعالة اللائقة. وهذا أبعد الأمور احتمالاً. فهي قد استقرت في منزل نيو بليس، أحد أنفس الأملاك في البلدة، ولو لم يُقدَّم لها ما تصون به المنزل ومكانتها في البلدة، لأساء ذلك إلى اسم أسرة شكسبير وسمعتها. وتوحي الأدلة كلها على أن شكسبير الذي لم يكن زوجاً مهملاً أو بخيلاً، كان يبعث بانتظام مبالغ كبيرة نسبياً إلى أسرته. وما السبيل الآخر للمحافظة على المظاهر التي كانت من المميزات المهمة للجنتلمان في القرن السادس عشر؟ إن وصية ويتنجتون لا تعني في حقيقة الأمر إلا أن آن شكسبير كانت مدينة له بأربعين شلناً بالمعنى التجاري، ومن المحتمل أنه أعطاها المبلغ للحفظ مؤكداً بذلك الانطباع بأنها ربة منزل يمكن الاعتماد عليها والثقة بها.

وحادثة واحدة صغيرة من تلك المرحلة تستحق الاهتمام أيضاً. قاضى وليام شكسبير في وقت متأخر قليلاً أحد صيادلة ستراتفورد، وهو فيليب

روجرز. كان شكسبير قد باعه عشرين مكيالاً من شعير الجعة مقابل ٣٨ شلناً، ثم أقرضه شلنين آخرين، ولم يردّ روجر إليه إلا ٦ شلنات، لذلك لجأ شكسبير إلى المحكمة لاستيفاء الباقي، وتحصيل ١٠ شلنات تعويضاً عن الضرر. لا شيء غير ذلك معروفاً عن القضية، وعلى هذا من المحتمل أن يكون روجرز قد قام بالتعويض. وهذه الحادثة إن دلّت على شيء، فهي تدلّ على إحساس شكسبير القوي بالاستقامة المادية. كما تدلّ على أن آن شكسبير المسؤولة عن شؤون الأسرة، كانت تدير تجارة محلية صغيرة في ستراتفورد نفسها.

وحدثت في البلدة قلاقل في واقع الأمر، وهذه القلاقل تجد لها انعكاساً غريباً في الدراما التي كان شكسبير يوشك أن يؤلفها. ففي بداية ١٦٠١، سوّر صاحب إقطاعة ستراتفورد، السير إدوار جريفيل، أرضاً عامة متحدّياً بذلك حقوق الإقليم. وبعد ذلك أزال سياجات المنطقة المسوّرة ستةٌ من أعضاء المجلس البلدي، ومنهم ريتشارد كويني، أحد معارف شكسبير، ومن ثم اتهمهم جريفيل بالإخلال بالأمن. وسافر كويني وقريب شكسبير، توماس غرين، إلى لندن لاستشارة النائب العام وطلب مساعدته. ومن بين الذين وقعوا بياناً حول حقوق البلدة كان جون شكسبير. ولكن العون المباشر لم يكن وشيكاً. انتخب كويني في ذلك الخريف نائب عمدة على خلاف رغبات جريفيل، وانتهى الأمر كله إلى مواجهة عنيفة بين الطرفين. وهناك تقارير عن «تهديدات» و«مشاجرات»(٢). وفي ربيع ١٩٠٢ هوجم كويني في مشاجرة وجُرح. ولم يلبث أن مات. إنها قصة مقيتة من قصص التنافس بين أهل البلدة والسيد الجشع. وهناك قصص مماثلة في بلدات الريف الأخرى التي نشأت فيها مشكلة التسوير، ولكن في هذه الحالة كان المتورطون أشخاصاً يعرفهم شكسبير جيداً. وليس من السذاجة في شيء أن نرى شيئاً من هذه الدراما المحليّة في حبكة «كوريولانس»، حيث تتناظر محاكمات الشعب مع النبيل المتغطرس المستبد»(٣). وحتى في هذه المسرحية، من غير الممكن أن نقول إن شكسبير «منحاز». كان محتاجاً إلى الابتعاد عن الأحداث المحدقة به لكي يوظف كثيراً من الطاقة في الدراما المتخيّلة.

الفصل الواحد والسبعون

وعلى الرغم من الموت أنت باقٍ

دُفن جون شكسبير في كنيسة ستراتفورد القديمة في ٨ أيلول ١٦٠١. كان ابنه حاضراً بلا شك، ومشى في موكب التشييع مع نائب العمدة الجديد ريتشارد كويني. كان جون شكسبير في السبعينات من العمر، وبما أنه لم يترك وصية، فقد كان من حق شكسبير الطبيعي أن يرث المنزل المؤلف من طابقين في شارع هنلي إضافة إلى الأرض الزراعية الخاصة بوالده. كان جون شكسبير في الواقع أغنى مما يفترض عموماً. ربما وصف نفسه في محكمة ويستمنستر بصاحب الثروة الصغيرة، غير أن الحقيقة كانت مختلفة جداً. ففي السنة اللاحقة، بدأ شكسبير يوظف مالاً كثيراً بلغ مقداره نحو ٥٠٠ جنيهاً.

احتفظ بالمنزل الذي ظلت أمه الأرملة ساكنة فيه مع ابنتها وأسرة ابنتها جون هارت. كانت جون قد تزوجت بائع القبعات، وليام هارت، ولكنها بقيت في مسكن الأسرة للعناية بأمها. ويبدو أن شكسبير قد أوكل شؤون أمه إليها، بما أن أسرة هارت تولّت العناية بأملاك ماري شكسبير عند موتها بعد سبع سنوات.

إن موت جون شكسبير نفسه قد اعتبر حادثة فاصلة في تقدم ابنه. فلقد ارتبطت به كتابة «هملت»، مثلاً، وهي المسرحية التي تمّ تأليفها خلال فترة الحداد الملزِمة. ففي المشهد الأول، يرجع طيف والد هملت من نيران

المطهر، حيث يعذَّب الأبرار في المعتقد الكاثوليكي، وذلك لكي يسكن الأرض. والدليل المتيّسر يدعم الاعتقاد أن شكسبير قد أدّى هو نفسه دور الوالد الميت. وهذا تشخيص موحٍ يضاف إلى حقيقة استحضار عنوان المسرحية لاسم ابنه الميت، همْنت. وفي هذه الفترة، نجد أن الآباء والأبناء عميقو التداخل في نشاطات مخيلته. وفي هذه المسرحية أيضاً، نجد أن خط التوريث من الأب إلى الابن ينقطع، ويتخذ منحى فظاً. ومسرحية «هملت» هي أطول مسرحيات شكسبير، ولقد حُسب أن تمثيلها يحتاج إلى أربع ساعات ونصف الساعة ــ أطول من أن تؤدَّى كلها في القرن السادس عشر، حتى لو امتدّ وقت الأداء إلى أقصاه. وهذا يشير إلى أنه رغب، أو قرر أن يضمّنها جميع ارتباطاتها وتداعياتها. ولا ينبغي لنا أن نستخدم في هذا الصدد مفردات الاستحواذ والإكراه غير المتوافقة مع الزمن. لا يسعنا أن نقول متيقّنين إلا أن شكسبير كان لديه الكثير لكي يحوّله إلى مسرحية.

أدّى رتشارد بيربج دور البطل الذي حملت المسرحية اسمه. وهو دور استطاع التفوق فيه، ويثبت هذا الدور إلى أقصى حد أن فن الدراما الإليزابيثية كان فن الشخصية. هناك إشارة إلى أداء بيربج لدور هملت في قصيدة كتبت في ١٦٠٤ تصف كيف عبّر بيربج عن جنون الأمير الظاهر بامتصاص قلم كأنه غليون تبغ، أو الشرب من محبرة وكأنها زجاجة جعة. يبدو أن ذلك كان «عملاً» مسرحياً لا يُنسى. وإن كان لنا أن نقدم تحليلاً مجلجلاً لعواطف هملت المتبدلة، فإنك سوف تقرأ شيئاً مثل هذا. إن هملت يظهر تباعاً أنه متهكم، ومخلص، ومطيع، ويائس، ومشمئز، وبشوش، ومتسائل، ومشمئز، وميّال إلى التأمل، وطائش، وساخط، ومثقف، وغريب، ومزوح، وميّال إلى التمثيل، ويائس، وميّال إلى المحاكاة، وساخر، وبشوش، وميّال إلى التأمل، ويائس، وحيوي، ومعاقب ذاته، ومتبدل (جداً)، ومرتبك ومزدرٍ، وميّال إلى التمثيل،

ودَمِث، وهازل، ومتوعد، ومتردد، وعنيف، وهازئ، وبليغ، وحائر، ومحلل للذات، ورهيب، وغاضب، ومستهزئ، ورواقي، وساخر المحاكاة، ومستسلم. ولقد صار معروفاً أنه دور يتحدّى الممثّلين، فحتى يؤدوه أداء وافياً بالغرض، وهذا مجمع عليه، عليهم أن يغوصوا على الأدوار الخفيفة لشخصيتهم التي يظنون أنهم فقدوها.

كان شكسبير بارعاً في المناجاة قبل «هملت» بوقت طويل ــ كانت إحدى «قواه» التي في وسعه استدعاؤها لكي يرمم مسرحية مثل «السير توماس مور» ــ ولكنه في هذه المسرحية يصقل فنه إلى حد تبدو معه المناجاة إشارة إلى الوعي المتطور. لم تعد خلاصة لــ «ها هو ذا أنا»، بل خلاصة لــ «ها هو ذا ما أصبو إليه». ولقد لوحظ أن تطور التعليم في الفترة ذاتها كان يؤدي إلى انتشار واسع للآداب واليوميات الخاصة، والكتابة ذاتها كان تشجع «الاستبطان والتأمل»(١). وهذا يلقي ضوءاً جديداً على التلميحات إلى الكتب، والتي كثيراً ما تُلحظ في «هملت».

ولكن هل نستطيع أن نتحدث عن اهتمام بالباطن في المسرح الإليزابيثي، حيث كانت مجموعة كاملة من التقاليد المسرحية تقرر التقديم والتمثيل؟ لعل ذلك قد أصبح ممكناً أول مرة مع «هملت». إن مناقشة «شخصية» هملت قد أصبحت أول مرة غير متنافية مع التاريخ، حتى لو بقيت غامضة علينا، وليست بأقل غموضاً على هملت نفسه. إن يوليوس قيصر وهنري الخامس يعيشان في عالم الحقيقة والحدث، إنهما يقطنان عالم الواقع، إذا جازت العبارة. وفي مقابل ذلك فإن واقع هملت يكاد يكون من صنعه تماماً. وعلاقة مناجياته بالحدث والحبكة ملتبسة في الغالب، ولذلك يمكن أن تضاف أو تحذف في طبعات المسرحية المتنوعة من دون أن يلحظ أي انقطاع في القصة. ورغم ذلك، يبقى هملت محور القصة. فهو مثل مبدعه، مركزه لا مكان له، ومحيطه في كل مكان.

إن وجود هملت لا داعي له إلا كإسقاط من شكسبير. إنه سيد الأمزجة، وليس خاضعاً لأي منها، وهو يمتلك رشاقة وطاقة ذهنيتين غير عاديتين. ومع أنه متعدد الأصوات، فمن الصعب أن نعيّن صوتاً مركزياً أو محدّداً. لا أحد مثله يسخو بالكلمات ويتكتم على نفسه. وهو مولع بالتوريات والتلاعب بالألفاظ، وأما فحشه فلا يتوافق إلا مع ما دعاه سيغموند فرويد «بروده الجنسي»(٢). والمسرحية يطغى عليها موضوع الثنائية والازدواجية، أي أن تُرِي من نفسك شيئاً وليس بك. ولذلك تتفشّى في المسرحية أيضاً روح التمثيل. وليس كثيراً أن تقول إن «هملت» لم يكن ممكناً أن يكتبها إلا ممثل كامل.

وسرعان ما أصبحت هذه المسرحية أشهر مسرحيات شكسبير، ويبدو أن تميزها الوحيد هي أنها المسرحية الوحيدة التي مُثِّلت خلال حياة شكسبير في جامعتي أوكسفورد وكامبردج كلتيهما.كان هذا تغيراً مفاجئاً في الاستجابة الأكاديمية للدراما الوطنية المعاصرة. فالمسرحيات الإنكليزية كانت تعتبر في هذه الفترة دون الاهتمام الجاد. فالسير توماس بودلي حظر المسرحيات في مكتبته الجديدة في أوكسفورد، معتبراً إياها «من المواد التافهة جداً»، وأن على قيّم المكتبة ومساعديه أن «يزدروا البحث عنها... ربما يستحق بعضها الحفظ، ولكن قلما تجد واحدة من كل أربعين»(٣). ربما كان محقاً في النسبة، غير أن «هملت» نفسها كانت بالتأكيد تعتبر «مستحقة». ثمة إشارة إليها في ١٦٠٤ تقول: «سوف تسرّ الجميع حقاً، مثلها مثل الأمير هملت»(٤). وبعد ثلاث سنوات، قدّمت «هملت» على ساحل سيراليون مجموعةٌ من البحارة. وأشير إليها في المراسلات الخاصة والدبلوماسية. وأطرى الشاب جون مارستون إطراء بالغاً الاقتباس منها ومن تراجيديا انتقامٍ تشبهها شبهاً لافتاً للنظر عنوانها «انتقام أنطونيو». وأشار بعضهم في الواقع إلى أن التأليف يجب أن يُعكس، أي أن شكسبير هو الذي اقتبس من مسرحية مارستون.

وليس هناك ما يدعوه إلى عدم استلهام عمل بارع بغية تأليف أحد أعماله الرائعة. فلقد كان يفعل ذلك طيلة حياته.

ومع ذلك، فإن أصول «هملت» أكثر تعقيداً من ذلك. ففي ١٥٨٩، كان تؤدَّى في المسارح العامة مسرحية «أصلية» وحقيقية عنوانها «هملت»، بما أن ناش قد ذكرها في تلك السنة. وهناك نسخة من «هملت» كانت تمثّلها فرقتا اللورد شامبرلن واللورد أدميرال معاً في صيف ١٥٩٤ في نيوينجتن بتس، وهذا الأمر تؤكده ملاحظات فيليب هنزلو. ونظراً إلى أن الملاحظة مدوّنة في كتاب تدويناً خاصاً فقد أشار جبرييل هارفي، في وقت ما بين عامي ١٥٩٨ و١٦٠١،إلى شكسبير وإلى «تراجيديا هملت، أمير الدانمارك»(٥).

وما يزيد التعقيد تعقيداً هو وجود نسخة من المسرحية صادرة في طبعة quarto في ١٦٠٣. وهذه الطبعة وصفت على العموم بأنها «رديئة»، ولكن طولها البالغ ٢٥٠٠ بيتاً يجعلها بالفعل نسخة صالحة تماماً للتمثيل من المسرحية الطويلة التي يفسدها أسلوبها غير المناسب. وكان الناشران، نيكولاس لينغ و جون ترندل، قد أقاموا علاقات مع شكسبير ومع فرقة اللورد شامبرلن، لذلك لا مجال للشك في أنها نسخة «منتحلة». توصف على الغلاف بأنها «من تأليف وليام شكسبير».

نشرت الطبعة الثانية في السنة اللاحقة، وأعلن أنها «طبعة جديدة وموسعة» وفق «النسخة الأصلية والكاملة»، مع إضافة ١٢٠٠ بيت. إن هملت في الطبعة الأولى أصغر سناً، وبعض الأسماء مختلفة، إذ إن بولونيوس مثلاً، يدعى كورامبس. ولعل الأكثر أهمية هو أن جيترود،والدة هملت، في هذه الطبعة تقتنع بأن زوجها الثاني مذنب، وتتواطأ مع ابنها. إن الدراما الأولى والأقصر عملٌ مبهج ومثير، وليس بالعمل المسرحي الأقل شأناً من الطبعة الثانية. فالطبعة الثانية أكثر بلاغة وأناة، مع اهتمام أكثر بكثير بالنص ذاته.

والتفسير الأكثر ترجيحاً لهذه الطبعات المختلفة هو أن شكسبير قد أخذ على ما يبدو مسرحية «هملت» القديمة، وصاغها في صورة جديدة ومدهشة لكي تؤدى في نيوينجتن بتس في ١٥٩٤، وها هي ذي طبعة quarto الأولى. وفي وقت لاحق نقّح هذه الطبعة من أجل إخراج جديد في مسرح Globe في ١٦٠١، وها هي ذي طبعة quarto الثانية. ويجب أن نذكر أن شكسبير قد نقَح بعد ذلك «هملت» للمرة الثالثة على ما يبدو. فأضاف مادة وأسقط مادة من النسخة التي أصبحت طبعة Folio المنشورة في ١٦٢٣.

ويصرّ دعاة النقاء أن نص «هملت» المقارب للكمال «شوّهته» روايات الممثلين أو النقل المختصر الخاطئ، وأن الطبعة الثانية كان محاولة من شكسبير لاستئصال العمل غير المتقن. ويرى باحثون آخرون أن النص الأول هو نسخة من عمل شكسبير الأول، وهو عمل غير ناضج أنجز على عجل، كما يمكن أن يحدث أحياناً، وأن النسخة الثانية دليل على عادة شكسبير في التنقيح. وهكذا فإن الصورة الأولى هي صورة شكسبير النزّاع إلى الكمال، والذي يقدّم إلى هذا الحد أو ذاك قاعدة مقبولة للمسرحيات كما طبعت في طبعات quarto «جيدة». والصورة الأخرى هي صورة شكسبير وهو في حالة التطور المستمرة، ينتقل بين النسخ القديمة والنسخ المنقحة، بين النسخ القصيرة والنسخ الطويلة. ويبدو أن البديل الأخير مقبول أكثر من الأول.

وظهر في ١٦٠١ عمل أدبي آخر. ضُمّت مجموعة أشعار إلى كتاب يحتفي بـــ «حب الفارس الرصين النبيل واستحقاقه، السير جون سالزبري»، وهذه الأشعار كتبها «أفضل كتابنا المعاصرين وأهمهم». ولقد رُقّيَ السير جون سالزبري إلى رتبة فارساً في صيف ١٦٠١، بعد أن ساعد في قمع تمرد إسكس. ومن بين تلك الأشعار قصيدة شكسبير المعروفة باسم «العنقاء والسلحفاة»، وهي عمل معقّد وملغز مثل أي شيء يمكن أن يعثر عليه في

«هملت». ربما كان شكسبير سعيداً من الناحية الدنيوية بالتخلص من حادثة إسكس التي تورطت فيها مسرحيته «رتشارد الثاني» من سوء الحظ. ولكن من الممكن أيضاً أن تكون القصيدة قد كُتبت بالأصل في ١٥٨٦، عندما تزوج سالزبري أورسولا ستانلي أخت اللورد سترينج غير الشقيقة.

ولكن القصيدة تعلو على ظروفها المباشرة. إنها ترنيمة حزينة حول التحام العشاق، واتحاد الحب المقدس:

الجمال، والحقيقة، والنقاء،

السحر بكل بساطة،

مسوّر عليه ههنا، مستلقٍ على الرماد.

ولقد عولجت باعتبارها عملاً مجازياً، أو بكلمات أحدث، باعتبارها تمريناً في الشعر «النقي» النابع من أعماق كيان شكسبير تاماً ومن تلقاء نفسه، أو لؤلؤة نفيسة صاغتها التجربة والمعاناة بالفطرة. وفي تعقيدها الملغز أكثر من شَبَهٍ عابر من شعر معاصره جون دون. ومع أن شكسبير يبدو أحياناً أميل إلى المجموعات الشعرية والقصائد الإنكليزية القديمة، فليس هناك ما يبرر ألا يكون قد سمع بشعر جون دون أو قرأه مخطوطاً. كان دون معروفاً عند كونتيسة بمبروك، وكان عضواً في جمعية Lincoln´s Inn، كما أنه خدم مع إيرل إسكس، ويمكن أن يقال إنه كان يتحرك داخل الدوائر ذاتها في لندن مثل شكسبير نفسه. هو ذا الوسط الذي كان يتداول قصائد جون دون المخطوطة، ويبدو أن هناك أصداء لعمله في «الملك لير» و«نبيلان قريبان». إن بين شخصيات عالم شكسبير البارزة روابط متوارية عنا الآن.

* * *

الفصل الثاني والسبعون

يقول إن أصدقائي بانتظاري

ربما ازدادت زيارات شكسبير إلى ستراتفورد بعد وفاة والده، وذلك ليرى والدته المرملة إضافة إلى زوجته وأسرته. كانت عملية إعادة التكيف، أو إعادة التوضع، بطيئة، ولكنها انتهت أخيراً بالعيش مدداً طويلة من الزمن في البلدة التي ولد فيها. وهذا يمثل عودة ابن البلد، أحد التحولات الأكثر تمييزاً للتجربة الإنسانية. وفي المسرحيات المتأخرة، يحتفي شكسبير باجتماع شمل العائلات، وتصالح الخلافات القديمة. وهناك واقعة أخرى ينبغي إضافتها إلى هذه العودة إلى مسقط الرأس، ويمكن العثور عليها في أوكسفورد.

إن الارتباط بين شكسبير وأوكسفورد غير مفهوم تماماً ــ ثمة إشارات غير معقولة بعض الشيء إلى أنه استخدم مكتبة بودليان التي تأسست في ١٦٠٢ ــ ولكن من الواضح تماماً أنه كان يتوقف عادة في أوكسفورد خلال رحلاته بين لندن و ستراتفورد. ونحن نعلم هذا من ثلاثة مصادر. أولها هو يوميات أثريّ أوكسفورد، توماس هيرن، الذي يقول إن شكسبير «كان يقضي وقتاً في حانة Crown (التاج) التي كان يديرها شخص اسمه دافينانت.» وبعد ثلاثين سنة يروي القصة ذاتها ألكساندر بوب الذي ما كان ليتيسّر له الاطلاع على يوميات هيرن:

كان شكسبير يعرّج على نُزُل كراون أو حانة كراون في رحلته من لندن وإليها. كانت صاحبة النزل امرأة جميلة وذكية، ومفعمة بالحيوية. وكان زوجها، السيد جون دافينانت (عمدة تلك المدينة فيما بعد) رجلاً رزيناً مكتئب المزاج، بذل أشياء كثيرة هو وزوجته للتمتع بصحبة شكسبير الطيبة(٣).

ويكمل أوبري القصة بالقول: «كان شكسبير يبيت عادة في هذا النُزُل في أوكسون أثناء رحلته، وكان يلقي فيه احتراماً بالغاً»(٢).

كان جون و جينت دافينانت زوجين لندنيين ــ كان دافينانت مستورد نبيذ مقيم في ميدن لين ــ تعرفا إلى شكسبير على نحو ما، وكتب أحد المعاصرين أن دافينانت كان «معجباً ومحباً للمسرحيات ومؤلفي المسرحيات ولاسيما شكسبير»(٣). وفي ١٦٠١، وبعد أن مات ستة من أولادهما خلال الولادة أو في طفولة مبكرة، قررا النزوح إلى جو أوكسفورد الصحي. وأدارا هنا نُزُلاً، عُرف بعد ذلك باسم «النُزُل» فقط، وكان مبنى مؤلفاً من أربعة طوابق على الجانب الشرقي من كورن ماركت. لم يكن نُزُلاً يؤوي المسافرين، بل مقصفاً. وإن كان شكسبير ينزل عند هذين الزوجين بالفعل، وهو أمر مرجح جداً على ما يبدو، فهو قد كان يفعل ذلك كضيف لا كزبون. ويبدو أن الجو كان مفيداً، إذ إن الزوجين دافينانت قد أنجبا سبعة أولاد أصحاء. وابنهم الأول روبرت يتذكر شكسبير وهو يغمره بــ «مئة قبلة»(٤). وأما ابنهما الثاني وليام الذي سُمّي باسم الكاتب المسرحي، وكان ابنه بالمعمودية، فقد ترك قصة أكثر التباساً.

يؤكد هيرن و بوب كلاهما أن وليام دافينانت قد زعم أنه ابن شكسبير غير الشرعي، وابنه بالمعمودية أيضاً. وكما يذكر هيرن ضمن قوسين، فإن الولد «قد أنجبه [شكسبير] على الأرجح». وكلاهما روى مرة أخرى كيف أن

الولد سأله أحد كهول بلدته لِمَ يركض إلى المنزل، فأجاب: «لأرى أبي في العماد شكسبير»، فقال ذلك الكهل المحترم: «ذلك رجل كريم العنصر، ولكن حذار أن تتخذ هذه الأبوّة سدى»[٥].

ولاشك في أن القصة مشكوك في صحتها، وهي في واقع الأمر قد رُويت عن آخرين إضافة إلى شكسبير، ولكنها رسّخت الاعتقاد العام آنذاك أن الكاتب المسرحي كان مغازلاً بعض الشيء. ولم يفعل وليام دافينانت شيئاً في أعوامه المتأخرة ليبدد الإشاعة أنه ابن شكسبير غير الشرعي، بل واصل إعلان الحقيقة بافتخار. وكما أشار أوبري، فإن «الفكرة التي كانت شائعة في البلدة هي أن السير وليام دافينانت لم يكن ابن شكسبير الشعري فقط»[٦]. وبما أن وليام دفينانت كان هو نفسه شاعراً، وكاتباً مسرحياً، ربما كان عنده بعض العذر للإساءة إلى سمعة أمه وادعاء هذه الأبوة المتميزة. وهو قد خدم شكسبير بالفعل خدمة جيدة، إذ نقّح هو نفسه «ماكبث» و«العاصفة» بالتعاون مع جون درايدن، وساعد في المحافظة على اتصال الدراما الشكسبيرية، كما ساعد في إحياء تسع مسرحيات بعد عودة الملكية في ١٦٦٠.

وفي نُزُل كراون، اكتُشفت جداريات ترجع إلى القرن السادس عشر، وعلى إحداها ثلاث أحرف هي IHS التي كانت علامة كاثوليكية مميزة للمسيح. وكان وليام دافينانت نفسه كاثوليكياً وموالياً للملكية في أواخر حياته. وعلى هذا فإن شكسبير كان يقيم مع صحبة متجانسة. وقيل إن وليام دافينانت كان «منبسط الوجه» مثل شكسبير، ولكن الشبه الدقيق غير ممكن، إذ إنه فقد أنفه على إثر معالجة للسفلس بالزئبق. وقد قال أحد المعاصرين: «إن فقدان الأنف يعطي الوجه شكلاً غريباً»[٧]. ومن المؤكد أنه لم يرث شيئاً من عبقرية شكسبير.

ومع ذلك من المثير للاهتمام أن نفكر في مظهر شكسبير الجسدي وهو في منتصف الأربعينات. لقد غادره نحول الشباب منذ عهد بعيد، إن لم

تغادره حيويته أيضاً. كان وسيماً، وحسن الهيئة، بحسب وصف أوبري، غير أنه الآن أصبح جسيماً بعض الشيء، ويمكن أن نتصوره سميناً إلى حد ما. أما شعره الأسمر المحمرّ، أو الكستنائي فقد ذبل على الدالية، ومن المرجح أنه أصبح أصلع كما يظهر في محفورة دروشاوت Droeshout التي تزين صورتها الصفحة الأولى من طبعة Folio. ومن تلك المحفورة، نعرف شيئاً عن شفتيه الممتلئتين، وأنفه المستقيم الحسّاس، وعينيه المتيقظتين. وأما اللحية التي كان يرسلها تباهياً في صباه فقد اختفت، تاركة خلفها شارباً صغيراً. واستنتج أحد علماء فراسة الدماغ من شكل الرأس أن الكاتب المسرحي كان يتصف بـــ «المثالية، والانشداه، والفطنة، والتقليد، وحب الخير، والمهابة» مع بعض «الميل إلى التدمير والاكتساب». كما أن جمجمته تظهر «حساسية عظيمة، ونشاطاً، وعجلة وحباً للعمل»(٨).

ولاشك في أنه كان حسن الملبس، وأناقته ونظافته يشهد عليهما عمله. كان اللباس المعتمد للجنتلمان الإليزابيثي يشتمل على سترة مرصعة بالجواهر، و مخيَّطة الحشوة مع ياقة مكشكشة للمناسبات الرسمية، وهذه السترة تغطيها سترة بلا كمين مصنوعة من الجلد الناعم أو القماش الفاخر. وكان يرتدي بنطالاً ضيقاً قصيراً مثبتاً عند السترة. ومربوطاً عند الركبتين. وأما الجيب المنتفخ الملبّد الحشوة في مقدمة البنطال فقد أصبح غير مستحسن عند نهاية القرن السادس عشر. وكان القميص الذي تحت السترة من قماش أبيض ناعم أو من شاش. وهذا القميص كان يمكن أن يُربط أو يلبس مفتوحاً من المقدمة. وفي بعض الصور المشكوك في صحتها لشكسبير، كانت ياقة القميص العريضة تتدلّى على السترة، أما ذيله فكان مما يلي الجسد من الثياب. كان يبهجه لبس جوارب من حرير، و «أخفاف»، أو أحذية جلدية متنوعة الألوان، وذات كعوب ونعال من فلّين. وكان لديه رداء ينسدل من موضع ما حول

الخصر إلى رسغي القدمين، ويتميز بأنه يُلقَى على كتف واحدة. وكان يتلقّد سيفاً. وهذا سمة الجنتلمان، ولديه قبعة طويلة، وطول القبعة كان يتناسب مع رفعة المكانة. كان اللباس مظهراً بالغ الأهمية في أواخر العهد التيودوري. وكما عبّر أحد معلمي فن الجنتلمانية، فإن «مبلغ مئة جنيه ينفقه جنتلمان واحد على ملبسه لا يحسب مبلغاً كبيراً في هذه الأيام»[٩]. وليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد أن شكسبير كان مبالغاً في ملبسه أو متباهياً به ــ أبعد ما يكون عن ذلك ــ ولكن لابد أنه كان أنيقاً مثل أفضل معاصريه.

وربما تكون صورة دروشاوت التي رأى زملاء شكسبير أن من المناسب أن ترفق بالطبعة الكاملة للمسرحيات، ربما تكون الأقرب إلى الصورة الحقيقية. لم يستطع مارتن دروشاوت أن يعمل على مثال حي بما أنه كان في الخامسة عشرة فقط عند وفاة شكسبير. ولكنه كان واحداً من سلالة فنانين فلمنكيين مقيمين في لندن. كان أبوه، مايكل دروشاوت نحاتاً، وعمه مارتن دروشاوت رساماً، وإذاً من الممكن أن يكون مارتن دروشاوت الأصغر قد اعتمد في محفورته على صورة قديمة ومفقودة الآن. وهي قريبة أيضاً إلى حد ما من التمثال الذي يزيّن النصب فوق قبر شكسبير في كنيسة ستراتفورد. فذلك التمثال النصفي يظهر شكسبير ملتحياً،وهذا يوحي أنه كان يرسل اللحية أو يحلقها بحسب المزاج.

وصف أحد المتخصصين بشكسبير التمثال بأنه يشبه تمثال «جزّار خنازير راضٍ عن نفسه»[١٠]. ومع ذلك فإن الشبه الصحيح ليس موضع شك، لأن أحد مؤرخي ستراتفورد في زمن شكسبير كان يعتقد أن «الرأس مأخوذ عن قالب للوجه بعد الموت»[١١]. ولابد أن تكون أسرة شكسبير الصغرى قد رضيت عن القالب الذي طلبت هي أن يُعمل. لقد عمله جيرارد جونسون، وهو فنان هولندي كان يسكن على مقربة من مسرح Globe في ساوثويرك.

ولذلك أتيحت له فرصة كبيرة لدراسة موضوعه. وليس هناك ما يمنع كاتباً عظيماً من أن يشبه جزّار خنازير، سواء أكان راضياً عن نفسه أم غير راضٍ، والأمر المثير للسخرية على الأقل هو أن الروايات المتأخرة قد جعلته متدرباً عند جزّار. ربما كان له مظهر الرجل البدين المتورد الوجه، والذي يبدو أنه يميز باعة اللحم الإنكليز. ولِمَ لا ينبغي له أن يبدو راضياً؟

وهناك صور أخرى تستدعي اهتمام الأجيال، وما ذلك إلا لأن البحث عن وجه شكسبير بحث لا ينتهي. وهذه الصور كلها تعرض لنا درجات متباينة من الشبه. هناك صورة معروفة باسم «صورة شاندوس» (نحو ١٦١٠)، تظهر رجلاً في مطلع الأربعينات من العمر، يرتدي سترة سوداء من حرير، وبشرته داكنة اللون أو مسفوعة، وخصلات شعره الأسود تسبغ عليه مظهر غجري أو أحد أبناء القارة. كما أنه يلبس قرطاً ذهبياً. ولقد أشير ذات مرة إشارة غير جادة تماماً إلى أنها صورة شكسبير في دور شايلوك. وللصورة ذاتها تاريخ طويل ومعقد، وهذا يعادل القول إن منشأها غامض ومشكوك فيه.

وتعرض لنا نفسَها صورةٌ أرقّ وأفخم في لوحة معروفة باسم «صورة جانسن» (نحو ١٦٢٠) يظهر فيها وجه حسّاس فوق سترة متقنة التفصيل. وأما «صورة فلتون» (القرن الثامن عشر)، فقد رُسمت على لوح خشبي صغير، وتظهر رجلاً في الثلاثينات من العمر، ضخم الهيئة، ولكن من غير سمات مميّزة أو متميّزة. وتقترب «صورة فلاور» من محفورة دروشاوت، لذلك دفعت بعض الدارسين إلى الاعتقاد أنها في حقيقة الأمر الأصل المفقود لمحفورة طبعة Folio. إن تاريخها يرجع إلى ١٦٠٩، وقد رُسمت في أعلى صورة لمريم العذراء في القرن الخامس عشر. ولكن جدلاً كثيراً أثير حول صحة التأريخ. والمسألة باقية على هذه الحالة. إن هذه الصور كلها فيها شبه مشترك، غير أنها قد تكون كلها أُخذت عن صورة دروشاوت.

وقد يبدو أن الاستثناء الجدير بالذكر هو صورة جرافتون (نحو ١٥٨٨)، والتي سبق أن وُصفت في سياق حياة شكسبير. تظهر هذه الصورة شاباً في العشرينات من العمر، في ملابس الطبقة الراقية. وكانت قد رُفضت، ومبرر رفضها هو أن شكسبير لم يكن في تلك المرحلة المبكرة من العمر ميسوراً إلى هذا الحد. وكما رأينا، فإن هذا لم يعد افتراضاً معقولاً، لذلك يمكن أن نفترض أن لها ميزة مستقلة. فإذا وُضعت حذاء منحوتة دروشاوت، يأخذ بالظهور تناغم بين الشباب ومنتصف العمر. وهذه الصور جميعاً، والتي تحوم في مجال الالتباس والتكهن، تشبه شكسبير في ما يتعدى المعنى التصويري. إنها ترمز إلى حالته المراوغة المحيّرة في العالم.كما أنها توحي بأن مظهر الرجل ربما كان مختلفاً تماماً عن أي صورة ذهنية أو ثقافية لشكسبير الموجود في وقتنا الحاضر. ربما كان داكن البشرة، وربما لبس قرطاً، وربما كان سميناً أيضاً في أواخر حياته.

* * *

الفصل الثالث والسبعون

إن هي إلا مسرحية، يا سيدي، والممثلـون هـازلـون

ونستطيع أن نرى شكسبير من ناحية أخرى. ففي ٢ شباط ١٦٠٢، سار من رصيف محاذٍ لنهر التميز بضع ياردات شمالاً إلى قاعة جمعية Middle Temple. ففي هذا المكان، كان مقرراً أن تؤدّي فرقة اللورد شامبرلن أمام أعضاء تلك الجمعية مسرحية جديدة، هي «الليلة الثانية عشرة». وهناك وصفٌ كتبه أحدهم في يومياته، وهو جونماننغهام. «قُدّمت لنا مسرحية في يوم عيدنا هي 'الليلة الثانية عشرة' أو 'كما تشاء' التي تشبه كثيراً 'كوميديا الأخطاء' أو مسرحية الكاتب الروماني بلاوتوس، Menechmi، ولكنها تشبه أكثر ما تشبه المسرحية الإيطالية Inganni. ثم إنه يصف خداع مالفوليو. وهذا تعليق مختصر ومثير للاهتمام يكشف أن لعبة اصطياد المصادر لعبة قديمة. ويمكن أن يقودنا إلى التفكير في أن شكسبير كان يتوقع أن تكون مصادره معروفة من المشاهدين الأكثر اطلاعاً بين الجمهور، وأن افتراقه عن المصادر كان جزءاً من تأثير الدراما.

إن العمل الذي يشير إليه ماننغهام هو Gl´Inganni للكاتب Curzio Gonzaga، وهي مسرحية إيطالية لم تترجم إلى الإنكليزية. وإذاً من المرجّح أن شكسبير كان لديه بعض المعرفة بالإيطالية. كان موقفه من القراءة موقف

محترف، ولعله لم يفتح كتاباً من غير أمل في استخراج شيء منه. وعلى أي حال، كان شكسبير يفترق عن مصادره حين يرى ضرورة للافتراق، فيتوسع فيها ويدفعها بعيداً إلى عوالم الخيال غير المحتملة.

وتدلّ مقارنةماننغهام «الليلة الثانية عشرة» مع «كوميديا الأخطاء» على أن بعض روّاد المسرح كانوا مطلعين على مسرحيات شكسبير، وهذا في حد ذاته مقياس مهم للشهرة، على أن هؤلاء ربما لم يكونوا الأكثر عدداً. والمفترض أن مشاهدي قاعة Middle Temple كانوا مشاغبين، ومن الممكن أنهم كانوا سكارى. ولئن رغبوا في فكاهة خليعة وكوميديا صاخبة متحررة، فلا بد أن تكون «الليلة الثانية عشرة» قد أرضتهم. لقد أخذت اسمها من احتفالات «اليوم الثاني عشر» المعروفة جيداً بالشغب والاستهتار والصخب، وكانت ذات مزاج فائر مرحُه متصل لا يفتر أبداً. إن قصة السير توبي بيلش والسير أندرو أجويشيك، وقصة مالفوليو و فيست، حافلتان بالغمز والتعريض والإيحاء. وإن ارتداء فيولا لباس صبي. في حين أن صبياً يؤدي دورها، أضاف عنصر الإثارة الجنسية التي ما كانت لتفوت أعضاء الجمعية. ولعل أداء الأولاد أدوار النساء كان في الواقع سياقاً للفحش وعدم الاحتشام اللذين لا يظهران في النصوص المكتوبة. ولغة مشاهد التودد كانت على أي حال مثقلة بالجنس، وربما كانت تُتمَّم بإشارات «داعرة». إن العلاقات الجنسية الغريبة المتعددة كانت تُبهج شكسبير.

وهناك أيضاً توريات ومراوغات قانونية عديدة في «الليلة الثانية عشرة» لقيت بلا شك مستمعين مستجيبين. والتفسير الحرفي للعنوان يدل ضمناً على أنها مُثلّت أول ما مُثّلت عشيّة ٦ كانون الثاني ١٦٠٢. لذلك ليس مرجحاً أن يكون أداؤها في Middle Temple هو الأول. كان أداؤها في مسرح Globe هو المناسب، إذ كان ينبغي تجهيز بعض لوازم المسرح غير المألوفة.

ويمكن الافتراض أن آرمن قد أدّى دور المهرج فيست، ونتيجة لذلك أُعطي فيست أربع أغانٍ، ثلاث منها دخلت المجموعة الوطنية ــ «أين تطوفين الآن، يا حبيبتي؟»، و«تعال، أيها الموت، تعال»، و«عندما كنت ولداً صغيراً». إن «الليلة الثانية عشرة» مشبعة بالموسيقا، فهي تبدأ وتنتهي بالموسيقا. استغل شكسبير مجيء آرمن، وربما الوسائل الصوتية لمسرح Globe، لاستكشاف مجال جديد للتأثير المسرحي. والأكثر من ممكن هو أن الكاتب المسرحي قد أدّى دور مالفوليو، كما أشير سابقاً، وربما كان رباطا جوربه الأصفران المتصالبان نسخة مضحكة من شعار نبالة شكسبير[٢]. هناك كثير من التلميحات المحلية في «الليلة الثانية عشرة»، ولكن أبرزها هي بالتأكيد المتعلقة بالمشاهد بين فيست ومالفوليو. يمثل فيست روح الاحتفال والترفيه، مثلاً، في حين أن مالفوليو الحاقد يوصف بأنه من أنصار مذهب التطهر. ويمثل صراعهما أحد أقدم خلافات المرحلة وأكثرها تفريقاً للناس، مع تصويب حزب التطهر سهام نقده نحو المسرحيات ودور التمثيل باعتبارها أدوات الشيطان.

لقد عارض أنصار هذا المذهب دور التمثيل على عدة مستويات. كانت دور التمثيل تنافس منابر الوعظ في مجال تعليم الجمهور، أو كما عبّر أحد الأخلاقيين: «تزدحم دور التمثيل بالناس في حين تخلو الكنائس منهم»[٣]. وكانت المسرحيات تعتبر تسلية للعاطلين عن العمل، المحملقين والمتفرجين الذين كان من الأنفع لهم أن يعملوا بعد الظهر. واعتُبر الممثلون أنهم يشجعون العواطف المتأهبة، إذ كانوا يعتمدون على الجنس والتلميحات الجنسية، ولاسيما بالأولاد الوسام الذين يرتدون ملابس بنات، ويثيرون الأهواء. كما كان الممثلون يقوّضون التراتب الاجتماعي، إذ كانوا يرتدون ملابس الأمراء تارة، وملابس العوام تارة أخرى. وعلى أي حال، كانوا يمثّلون،مزيّفين بذلك صورة الله، وهذا كان شكلاً من أشكال العبادة الوثنية التي لا تطيب إلا لأتباع الكنيسة الكاثوليكية.

ومن الممكن أيضاً أن ننتقل من العام إلى الخاص.أشار بعضهم إلى أن شخصية مالفوليو ترتكز على أصل «واقعي»، على شخص اسمه السير وليام نوليز، مراقب نفقات القصر الملكي، ولكن مثل هذه التلميحات قد ضاعت كلها منذ عهد بعيد. ومع ذلك، لاشك في أن شكسبير كثيراً ما كان في باله بعض المعاصرين في أثناء خلق الشخصيات، وأن الممثلين كان يتعمّدون تشخيصهم في أدوارهم. إن شكسبير لم يتقصد إهمال شيء يسلّي به جمهور لندن.

كان النجاح الشعبي يعني أن شكسبير بات وافر الثروة نسبياً. وربما تضخمت محفظة نقوده بعد وفاة والده، ولكن مهما كانت موارده، فقد دفع مبلغ ٣٢٠ جنيهاً لابتياع مزيد من الأرض في ستراتفورد، وهذا مبلغ ضخم. وفي ١ أيار ١٦٠٢ اشترى من جون و وليام كومب ما يساوي ٢٦٨ دونماً من الأرض الصالحة للزراعة، وما يعادل ٨٠ دونماً من المراعي في قريتي بيشوبستون و ويلكموب الصغيرتين. كان يعرف أسرة كومب جيداً، ويعرف الأرض المذكورة جيداً. لقد أصبح آنذاك، بحسب كلمات هملت: «ذا سعة في امتلاك التراب.» ومن المشكوك فيه أن يتخذ هذا الموقف الساخر من أملاكه. فبعد ثلاث سنوات اشترى أيضاً مزيداً من الأرض. وفي مشهد سابق من «هملت» يكشف عن اهتمامه بالموضوع، عندما يحمل أمير الدانمارك جمجمة ويقول: «ربما كان هذا الرجل شارياً كبيراً للأراضي في زمانه، لديه سندات و كفالات، وعقود استرداد، وعليه غرامات والتزامات». كان شراء الأراضي في أواخر القرن السادس عشر عملاً مضجراً ومعقداً بالفعل، وأن يعبر شكسبير عن خيبته حتى بلسان الدانماركي الكئيب، كان أمراً طبيعياً. وفي خريف ١٦٠٢، اشترى أيضاً قطعة أرض مساحتها دونمان، مع كوخ وحديقة ملحقة به، في شابل لين خلف منزله الفخم نيو بليس تماماً. ربما كان الهدف من شراء الكوخ إسكان خادم وأسرة. أو حتى بستاني، أو أراد أن يجعل منه مكاناً للاعتزال.

كان واضحاً أنه يسعى إلى رفعة القَدْر وطيب العيش. ومع ذلك فإن المجلس البلدي في ستراتفورد لم يكن بالضرورة متعاطفاً مع مصادر ثروته. ففي نهاية هذه السنة، منع رسمياً أداء المسرحيات أو الفواصل الخفيفة في قاعة النقابة. وكان هذا أحد تجليات التأثير الإقليمي لمذهب التطهر الذي انتشر في مناطق أخرى من الريف. ولكن شكسبير أخذ ينفق مزيداً من المال والوقت في ستراتفورد، وهذا يدلّ على أنه لم يكن مهتماً كثيراً بمثل هذا الأمور. كانت حياته ككاتب مسرحي، وحياته كمواطن في بلدة، منفصلتين، ولا ينبغي الخلط بينهما.

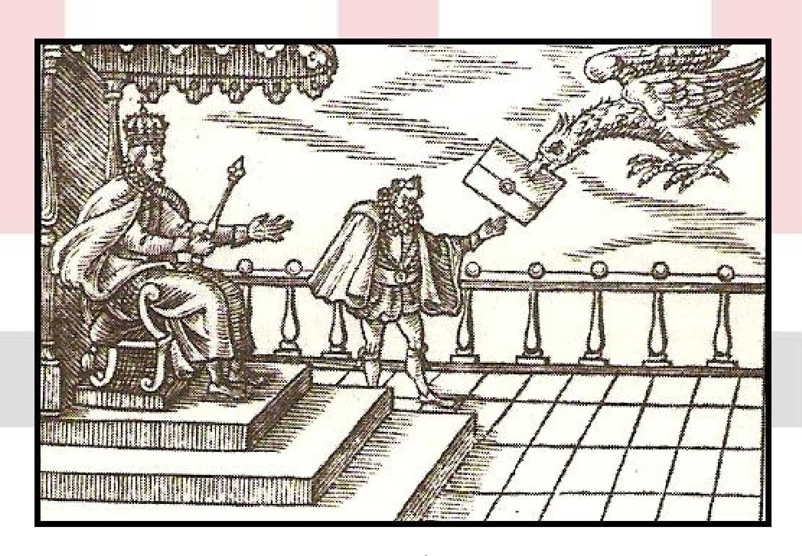


* * *



الجـزء الثـامن

فرقـة الملك



الملك جيمز الأول مصوّراً على غلاف الكتاب الذي يروي
قصة المؤامرة التي قام بها روبرت كاتسبي مع
جاي فوكس وآخرون من أجل تفجير الملك
والبرلمان. ولقد كتب شكسبير «ماكبث»
في أعقــاب هــذه المؤامرة.



الفصل الرابع والسبعون

إنه عنيد بعض الشيء من هذه الناحية

كان شكسبير على خشبة المسرح عندما أدّى أعضاء فرقة اللورد شامبرلن أدوارهم أمام الملكة الشائخة. وجرى ذلك في وايت هول (القاعة البيضاء) في ٢٦ كانون الأول ١٦٠٢، وفي ريشموند في ٧ شباط ١٦٠٣. وبعد ستة أسابيع، توفيت الملكة بعد أن أضنتها الشيخوخة والسلطة. لقد أبتْ في أواخر حياتها أن تضطجع وترتاح، فبقيت قائمة أياماً، وإصبعها في فمها، تفكر في مصير أصحاب السيادة. أُغلقت المسارح خمسة أيام قبل وفاتها، إذ كانت المسرحيات غير مناسبة في فترة الاحتضار.

لقد اعتبرها كثيرون، ومن ضمنهم ساوثمبتون المسجون، أنها طاغية مارست السلطة زمناً طويلاً. وفي ذلك الوقت، انتُقد شكسبير لأنه لم يؤبّن الملكة المتوفاة ــ لم تذرف «عروس شعره الحلوة دمعة سوداء» للمشاركة في طقوس الجنازة الوطنية. طُلب منه أن يكتب قصيدة على شاكلة «اغتصاب لوكريس» يصور فيها كيف «اغتصب» الموت إليزابيث[1]، غير أنه رفض هذا الشرف. وراجت حينئذٍ قصيدة بسيطة تُناشد «الشعراء جميعاً»[2] أن يرْثوا الملكة. كان شكسبير على رأس قائمة الشعراء المناشَدين، ومن بينهم بن جونسون، ولكنه لم يُبدِ أي استجابة. والحق أن الدافع إلى الحداد على الملكة

الميتة كان منعدماً عنده. لقد ضربت عنق إسكس وعدة أفراد من أقاربه الذين كان يعرفهم شكسبير حق المعرفة.

ولكنه لم يصمت تماماً. أنتج في هذه المرحلة عملاً واحداً يعكس على نحو مقنع الجوَ الفاسد والمخيف إلى حد ما في بلاط الملكة المحتضرة. لم يكن العمل من طقوس الجنازة، بل مسرحية عنوانها «ترويلوس وكريسيدا» تتناول ما في حياة البلاط من حقائق وولاءات كمادة للمزاح والدعابة السوداء. ولقد ظُنَّ أن إخفاق تمرد إسكس في ١٦٠١ قد ساعد في خلق جو الخيبة والكآبة الذي تخلل المسرحية، بل إن بعضهم قد أشار إلى أن النص ينطوي على تلميحات إلى إيرل إسكس، حيث يُشاهَد متوارياً في الخيمة في دور آخيل. واكتُشفت توازيات بين شخصيات إغريقية أخرى وعدد من أركان نظام إليزابيث القديم من مثل سيسل ووالسنغهام ــ ولكن أي واحد من رجال البلاط المنافقين الساعين إلى منفعتهم الخاصة فيه شبه من آخر.

ومع ذلك من غير المحتمل أن يكون الرقيب قد منع نشر المسرحية، بما أن أحداثها تجري في فترة أسطورية قديمة هي فترة سقوط طروادة. وهذه الفترة كانت تستهوي شعراء عهد إليزابيث وكتابه المسرحيين. فقبل أربع سنوات فقط، كانت ترجمة جورج شابمان لإلياذة هوميروس قد نُشرت في سبعة أجزاء. ومع ذلك فإن ناشر «ترويلوس وكريسيدا»، جيمز روبرتس، قد أُعطي الحق في نشرها «عندما يحصل على تخويل كافٍ»، وهذه عبارة غير عادية في سجل جمعية الطابعين والناشرين تدلّ على أن مشكلة ما كانت تعترض الترخيص في نشرها.

كانت أسطورة طروادة من أكثر القصص الكلاسيكية رواجاً في عهد إليزابيث. فهي مادة ملحمتي هوميروس وفرجيل. وإن كثيراً من الأثريين قد اعتبروا لندن نفسها طروادة جديدة أسستها سلالة لاجئين من مدينة مهزومة.

ولكن شكسبير يشرع عن عمد في «ترويلوس وكريسيدا» في تقويض الأساطير. إنها مسرحية تنقلب فيها قيم الشجاعة الطروادية، والبسالة الإغريقية رأساً على عقب، كاشفة عن حقيقة أفعال الطرفين المتصفة بالتحجر والقسوة والنفاق. لا وجود لأي قيم إلا تلك التي يُتاجرَ بها بحسب الزمن والدُرجة. وكلمة «يُتاجرَ» بها هي هنا كلمة فعّالة، بما أن كل قيمة إنما هي سلعة للبيع والشراء في السوق. قد يكون هذا شكلاً من أشكال الوطنية المنزاحة فعلاً. لقد مُنع شكسبير من التعبير عن أسفه على حال بلاده على خشبة المسرح في لندن، وأما تصوير العالم القديم فكان يعامل معاملة رفيقة من الرقباء. وأي شيء يمكن أن يكون أكثر طبيعية من أن يفشَّ غضبه المتحفظ في سياق آمن؟

إن «ترويلوس وكريسيدا» كوميديا فظة وساخرة حول موضوعي الحب والحرب اللذين تعالجهما باعتبارهما زائفين ومتقّلبين. يظهر الحب بين ترويلوس وكريسيدا زائفاً أو مؤقتاً عندما يغري كريسيدا محارب إغريقي. وهي إلى حد ما نسخة منقحة من قصيدة شوسر التي تحمل العنوان ذاته، وفيها يُحلُّ شكسبير لغةَ عصر قاسٍ ومضطرب محلَّ كياسة العصور الوسطى ودعابتها الطيبة. المفردات نفسها محوّلة إلى صيغها اللاتينية، إضافة إلى كثير من الكلمات «العويصة»، والتراكيب المعقدة أيضاً. لقد رغب شكسبير، كما في «يوليوس قيصر»، أن يعطي انطباعاً لفظياً عن العالم القديم الغريب. وليس كثيراً أن نتكهن أنه حاول في هذه المسرحية أن يجعل الإنكليزية تشبه ما كان يرى أنه لغة إغريقية. ولعله كان يحاول أيضاً أن ينافس ترجمة شابمان للإلياذة. ولقد قيل إن عروس شعره تتصف بالغيرة. كان عليه أن يتفوق على شوسر و شابمان، أن يعيد كتابة أساطير البطولة عند الإغريق والرومان.

ولكن لا يمكن أن يُشَك في ارتباط الهجاء والتهكم، والمزاح والتهريج، بموضوع المسرحية. ومن المستبعد أن تكون مُثِّلت أمام الملكة، غير أنها مُثِّلت في

مسرح Globe. إن المادة المدوّنة في سجل جمعية الطابعين والناشرين تنصّ على أن المسرحية ستكون «كما مثلّتها فرقة اللورد شامبرلن»، والنسخة المطبوعة التي صدرت بعد ست سنوات تعلن أن هذه هي المسرحية «كما مثّلها خدم جلالة الملك في مسرح Globe». وهكذا فإن «ترويلوس وكريسيدا» قد مُثِّلت خلال عهد إليزابيث، وخلال عهد جيمز الأول الذي اعتلى العرش بعدها. وهذا يشير إلى أنها كانت مسرحية شعبية، ربما دغدغت الكره العام للإغريق في مقابل الطرواديين الذين كان يُعتقد أنهم أسلاف اللندنيين. وأثبت بعضهم أنها قد مُثِّلت في وقت ما في قاعة إحدى الجمعيات القانونية[٣]. ومن أجل هذه المناسبة أُلِّفت فاتحة وخاتمة، وكان على الأخيرة مسحة خاصة من الخلاعة. وهذا قد يفسّر «الرسالة» التي كُتبت لأجل طبعة quarto التي توصف فيها المسرحية بأنها «مسرحية جديدة لم تفقد جدّتها في المسرح، ولم تخدّشها أكفّ السوقة» أو «أنفاس العوام الداخنة». وإن كان شكسبير قد نقّحها من أجل إبهاج جمهور خاص من أهل القانون، فقد استطاعت إذاً أن تتجاوز أدب المناسبة باعتبارها «مسرحية جديدة».

ورغم ذلك، فإنها تبقى أكثر مسرحيات شكسبير فظاظة، إذا استثنينا واحدة هي «تيمون الأثيني»، وقد دفعت كتاب السيرة الأكثر رومانسية إلى الافتراض أن الكاتب المسرحي عانى نوعاً من «الانهيار العصبي» في أثناء التأليف. ولا شيء أبعد عن الحقيقة من ذلك. لم يكن شكسبير قط أحدّ نظراً. هناك ارتباك بسيط بين ناشريه، على كل حال. تصف طبعة quarto المسرحية بأنها «مسرحية تاريخية»، غير أن «الرسالة» الموجهة إلى تلك الطبعة تشير إلى أنها كوميديا، وتعتبرها طبعة Folio اللاحقة «تراجيديا». وهذا يدلّ على شيء من عدم التأكد من طابعها الحاسم أو الأساسي.

ولهذا السبب، من الخطأ أن ننسب إلى شكسبير دافعاً خاصاً إلى اختيار المادة.لا شيء في حياته أو عمله يسوّغ لنا أن نقترح أنه اختار موضوعاً أو

قصة وهو ينوي نيّة غير التسلية والترفيه. لم يكن عنده «رسالة». والتعليل الأرجح لاختيار حروب طروادة يكمن في سياق المنافسة المسرحية. ففي ١٥٩٦، مثلت فرقة اللورد أدميرال مسرحية ذكرها هنزلو باسم *Troye* (طروادة)[٤]. وبعد ثلاث سنوات، أُعطي كل من توماس ديكر وهنري شيتل ثمن مسرحية عنوانها «ترويلس وكريس دي»، ثم أخذا ثمن مسرحية أخرى عنوانها «أغاممنون» (أدرجت أولاً باسم «تريولس وكريسيدا»). وهكذا فإن قدر الزوجين الطرواديين غير المحظوظين كان من عناصر البيئة المسرحية الجديدة. ومن المرجح جداً إذاً أن فرقة اللورد شامبرلن قد طلبت من شكسبير أن يقدّم لها دراما حول الموضوع ذاته. ولكن ما إن بدأ بالكتابة حتى تواطأت قوة عبقريته مع قوى عصره من أجل صياغة بيان كامل. كانت كلماته جذابة. طارت إليها جميع ذرّات ثقافة البلاط المتفسخة، وجميع ذرّات العالم المتفسخ للنبالة والبطولة الفردية.

* * *

الفصل الخامس والسبعون

ها أنذا، ولكن الأحوال تبدّلت

ماتت الملكة، عاش الملك ! ماتت إليزابيث في الثانية صباحاً من يوم ٢٤ آذار ١٦٠٣، وبعد تسع ساعات، أصغى حشد من رجال الحاشية والنبلاء الذين تجمعوا على الجانب الغربي من هاي كروس في شيبْسايد إلى بيان ألقاه سيسل، ثم صاحوا: «الله يحمي الملك جيمز»! وكما عبّر أحد النبلاء، مقتبساً من ترنيمةٍ: «عانينا الحزن في الليل ولكن الصباح جاءنا بالفرح». ونُقلت الأخبار إلى السجناء في برج لندن وإلى ساوثمبتون فابتهجوا معاً. كان ساوثمبتون قد حُكم عليه بالسجن مدى الحياة لاشتراكه في تمرد إسكس المشؤوم، ولكن سرعان ما أطلق سراحَه الملكُ الجديد.

أبطأ موكب الملك الآتي من إسكتلندا، ولم يصل إلى قصره في غرينتش إلا في ١٣ أيار. ثم إن رخصة رسمية صدرت بعد ستة أيام تأذن لـــ «لورنتيو فليتشر، وليامو شكسبير» بأن يمثلا المسرحيات «من أجل الترفيه عن رعيتنا العزيزة، كما من أجل مواساتنا ومسرّتنا عندما نستحسن مشاهدتها»، وذلك في «مسرحهما الذي يمثّلون فيه الآن والمسمى مسرح Globe»، وفي بلدات المملكة وأقاليمها كلها. لم تعد الفرقة معروفة باسم فرقة اللورد شامبرلن، بل باسم فرقة الملك. وبعد بضعة أشهر عُيّن الكاتبان موظفيْن في القصر، فتحسنت لذلك

مكانتهما الاجتماعية. مُنحا حق ارتداء البزة الملكية المؤلفة من سترة حمراء، وبنطال ضيق، وعباءة. ووضع رئيس دائرة الملابس في البلاط اسم شكسبير في أول القائمة بعد استلامه ٤,٥ ياردات من القماش القرمزي الخاص بالزيّ.

قد ننفر من تصوّر شكسبير موظفاً ملكياً ينضمّ إلى الموكب في الاحتفالات، ولكن لا داعي للاعتقاد أنه اعترض على هذا الامتياز. كان ذلك ذروة إنجازه الاجتماعي بالمعنى الواقعي للكلمة. لقد انقضت تلك الأيام التي كان فيها الممثّلون يصنَّفون مع الممثّلين الجوّالين الذين كان يطردهم أعضاء مجالس البلدات في أغلب الأحوال. وانقضت أيضاً الأيام التي كانت العاصمة فيها لا ترحب بهم بل تتحملهم أو تتسامح معهم ليس غير. لقد أنعم عليهم الملك الجديد في أول عهده وأحسن. قبل ذلك كان ممثلو مسرح Globe يدعون إلى التمثيل في البلاط ثلاث مرات في السنة، وفي السنوات العشر الأولى من عهد الملك جيمز، طُلب منهم التمثيل أربع عشرة مرة كل عام. وهكذا كان البلاط مصدر ربح لفرقة الملك إضافة إلى الرعاية.

وبالطبع وُجد من يحسد شكسبير على ذلك، فلقد كتب فرانسيس بيمونت مسرحية عن موضوع التسلق الاجتماعي عنوانها «كاره المرأة»، وجّه فيها إلى ترقية شكسبير ضربة منحرفة إذ قال: «سترون ساقين تأملان أن تلبسا بنطال النبلاء قريباً، ومن الواضح أنهما وريثتا ساقيْ صانع قفافيز». كانت أصول شكسبير المتواضعة قد أصبحت في هذا الوقت معروفة تماماً.

وأن يُذكر وليام شكسبير ولورنس فليتشر في الرخصة أولاً أمر له دلالته. إن فليتشر الذي لم يذكر حتى الآن في عداد ممثلي مسرح Globe، كان في حقيقة الأمر قائد فرقة إسكتلندية استقبلها ورعاها سابقاً جيمز، حين كان ملكاً على إسكتلندا ويدعى جيمز السادس، كما أنه حماها من اعتداءات الكنيسة. وعُرف فليتشر بأنه «ممثل كوميدي عند جلالته». لذلك سافر جنوباً

مع العاهل الإنكليزي الجديد، وضُمّ إلى فرقة الملك باعتباره موظفاً مخلصاً عنده. وذِكْر اسمه قبل اسم شكسبير في الرخصة مردّه إلى إجماع الآراء على أن شكسبير هو قائد ممثلي مسرح Globe أو الرجل اللامع بينهم.

أعيدت الحياة إلى كثير من مسرحيات شكسبير المبكرة بغية أدائها أمام الملك، فقدّمت فرقة الملك إخراجاً جديداً لكل من «كوميديا الأخطاء»، و«هملت»، و«زوجات ويندسور المرحات»، و«خيبة سعي المحبين»، و«هنري الخامس»، و«تاجر البندقية». وإن لم يكن جيمز قد تعرف إلى عمل شكسبير سابقاً، فقد استدرك ما فاته الآن. ويبدو أنه وجد متعة خاصة في «تاجر البندقية»، فطلب إعادة تمثيلها، ولعل السبب هو أن المشهد القانوني بين بورشا وشايلوك قد راق ميله إلى المناظرة. ولكن الأهم من ذلك هو أن جميع مسرحيات شكسبير الجديدة ــ أي تلك التي كُتبت بعد ١٦٠٣ ــ قد مُثِّلت مرة على الأقل أمام الملك، وبعضها مُثّل عدة مرات. ويُظهر سجل المدفوعات أن الملك نفسه كان يشاهد المسرحيات التي تمثّلها فرقة الملك في البلاط.

إذاً كان لحضور الملك الجديد تأثير في الفن المسرحي، وكان من الصعب أن يكون الأمر خلاف ذلك. لقد اضطر المسرح في لندن إلى البحث عن مصادر قوة ورعاية، وكان الملك سيد المشهد. لذلك لا عجب أن نكتشف أن شكسبير، بعد اعتلاء جيمز للعرش، مالبث أن صاغ بعض مسرحياته بغية إظهار شخص الملك في مكان ما من تصميم عمله الفني. وهذا ما جرى في «ماكبث»، وفي «العين بالعين» إلى حد ما. فالمسرحيتان تعكسان، مثلاً، خوف جيمز المعروف من السحر، ولاسيما السحر الموجه ضد الملك الحاكم. وتعكسان خوفه من الجموع، وكرهه المعهود لأتباع مذهب التطهر. كما أن ولع الأسرة المالكة بحفلات التنكر قد أثّر في تقديم المشاهد والعروض الصامتة في مسرحيات شكسبير الأخيرة، حيث يكون للموسيقا والرقص دور كبير في آخر العمل.

ولكن فرقة الملك لم تستطع أن تبقى في لندن للتمتع بامتياز مكانتها.لقد عاد الطاعون إلى المدينة. وقدّر جون ستو فيما بعد أن الذين لاقوا حتفهم من سكانها المئتي ألف تقريباً قد بلغ عددهم نحو ثمانية وثلاثين ألفاً. وبعد هذا التاريخ، تزداد الإشارات إلى الطاعون في مسرحيات شكسبير قتامة،إلى علامات الموت وإلى مصائب الوباء. لم يكن ذلك مجرد صعوبة محلية، بل واقع ضاغط ومنذر بالسوء. وهناك تقدير معتدل أن سبعة أعوام من حياة شكسبير الفنية قد تأثرت بما كان يعرف بـــ «الموت». كان أهل لندن آنذاك يعتقدون أن الوباء يأتي من تأثيرات الكواكب التي تنفث الحمّى في الهواء. وبالطبع، فإن الفئران وبراغيثها قد عادت، ولكن اللندنيين لم يدركوا دورها فيما كان يحدث.

وأخيراً وهب الملك ممثليه الجدد نحو ٣٠ جنيهاً على سبيل «الإعالة والإعانة» خلال انتشار الوباء، ومع ذلك كان لابد لهم من التجوال. ففي نهاية أيار ١٦٠٣، بدأت فرقة الملك رحلاتها إلى المناطق الخالية من الوباء مثل مالدون، وإبسْويتش، وكوفنتري، وشروزبري، وباث، وأوكسفورد، حيث مثّلت «هملت» من بين مسرحيات أخرى لشكسبير. وفي هذه السنة أيضاً صدرت «هملت» في طبعة quarto الأولى، ويدلُّ قصرها النسبي على أنها أُعدّت من أجل هذه الجولة الاستثنائية. ومن المرجح أن هذه الرحلة إلى مالدون قد سلكت طريق البحر. قطعت الفرقة مئات الأميال، وزارت بلدات أكثر مما يمكن أن تظهره السجلات الرسمية، وقدمت أكثر من خمسين عرضاً بالتأكيد. ومن الممكن أيضاً أن يكون شكسبير قد زار ستراتفورد بما أنها لا تبعد عن كوفنتري إلا أقل من عشرين ميلاً. والمؤكد على أي حال هو أنه لم يبقَ في لندن.

كان الطاعون واسع الانتشار في ساوثويرك. وفي أبرشية شكسبير ذاتها مات أكثر من ألفين وخمسمئة إنسان في غضون ستة أشهر. وقضى اثنان من

زملاء شكسبير نحبهما، وهما وليام كيمب وتوماس بوب الذين كان مقيمين في ساوثويرك. وهكذا أبعدت ضراوة الوباء شكسبير. ففي أثناء هذه الفترة، غادر الحي المحاذي للنهر، وانتقل إلى ناحية أخرى من لندن. وغيّر عنوانه من ساوثويرك إلى منطقة أرقى وأغنى هي منطقة شارع سيلفر، بين كريبل جيت وشيبْسايد. أصبح من جديد مستأجراً يقيم في منزل عند ملتقى شارعيْ سيلفر وموجل (مانكس ويل)، والمنزل يخصّ أسرة فرنسية بروتستانتية تدعى مونت جوي. كان كريستوفر مونت جوي صانع باروكات، و «صانع عصائب»، أي صانع أغطية جميلة للرأس يزوّد بها العاملين في التمثيل إضافة إلى الخواص من الزبائن. ولاشك في أن هذه الصفة الحِرَفية قد وصلته بفرقة الملك.

كان منزله كبيراً وواسعاً، يتألف من ثلاث طوابق مع سطح علوي بارز وعلاليّ. وهناك صورة له في مصوَّر Agas الموضوع في سنة ١٥٦٠ لمدينة لندن، حيث يبدو مهيباً إلى حد ما، حتى بالمقياس الصغير. كان متجر مونت جوي على مستوى الأرض، يقيه تقلبات الجو سقف مائل، وفوقه شقق للسكن. كان شارع سيلفر (الفضة) نفسه شارعاً فخماً كما يوحي اسمه. وصفه جون ستو بأن فيه «منازل عديدة فخمة»،كما كان مشهوراً بصانعي الباروكات من مثل مونت جوي نفسه. وفي «المرأة الصامتة» يقال إن امرأة «صنعت» شعرها في شارع سيلفر. ههنا تساكن شكسبير مع مونت جوي وزوجته وابنته إضافة إلى ثلاث متدربين وخادمة تدعى جون. ربما تذكّر الزمن الذي سكن فيه مع متدربين فوق متجر في شارع هنلي. كانت هذه، بحسب معايير المرحلة، منشأة صغيرة وهادئة، غير أنها لم تكن خالية من التنافرات الداخلية. كانت السيدة مونت جوي تتعامل مع تاجر محلي، وقد استشارت سيمون فورمان حول احتمال أن تكون ابنتها حاملاً. كان أحد المتدربين يتعقّب الفتاة، ويشجعه شكسبير على ذلك كل التشجيع.

عندما كان شكسبير يقيم في ساوثويرك، كان قريباً من المسرح، وعرضة لاستقبال زملاء وأصدقاء غير مدعوين. على أنه لم يكن معزولاً في شارع سيلفر. كان قريباً من صديقه القديم في ستراتفورد، الناشر ريتشارد فيلد، والسيدة فيلد نفسها كانت بروتستانتية وتتعبد هي والسيدة بيمونت جوي في الكنيسة الفرنسية ذاتها. ففي أواخر القرن السادس عشر، كانت لندن تشبه بلدة صغيرة أو قرية من نواحٍ عديدة. كما كان شكسبير لا يبعد إلا بضع ياردات عن أكشاك الكتب في فِناء كنيسة القديس بولس، حيث كان يشاهد مسرحياته تباع مقابل ست بنسات. وربما عثر على نسخة موجزة من «مأساة أمير الدانمارك هملت» في دكان نيكولاس لنغ الجديد الواقع إلى جانب كنيسة القديس دنستان في الغرب، والتي لا تبعد كثيراً عن كاتدرائية القديس بولس في شارع فليت.

كانت بضاعة باعة الكتب قريبة من شكسبير. لقد احتاج إلى الكتب من أجل إعداد فنه،وإن كان أكثرها غالياً. ففي سنة ١٦٠٠،كان يوجد نحو مئة ناشر،إضافة إلى عشرين صاحب مطبعة وعدد غير محدد من باعة الكتب. وهذه الأرقام قد تكون تقريبية بما أن رجلاً واحداً أو دكاناً واحداً كان يمكن أن يضمّ حرفتين أو ثلاث حرف منفصلة. كان أصحاب المطابع، مثلاً، مساهمين في النشر إلى حد ما أيضاً، إلا أن الناشرين لم يكونوا أصحاب مطابع. أقام كثير من باعة الكتب في بيترفوستر رو، ذلك الحي الواقع خلف كاتدرائية القديس بولس حيث تركزت التجارة، وكان يوجد سبع عشرة مكتبة على الأقل في فناء الكاتدرائية نفسه. وهذه المنطقة بقيت مركزاً للنشر حتى دمرتها عواصف النار التي اندلعت في الحرب العالمية الثانية تدميراً تاماً. كان بيع الكتب مهنة صغيرة نسبياً بالمقارنة مع مهنة الطباعة والنشر في مراكز في قارة أوروبا من مثل بروج bruges وأنفرس Antwerp، غير أنها كانت حسنة التأسيس والتنظيم. كان الناشرون في لندن ماهرين وحِرَفيّين، ولديهم معايير

عالية نسبياً لتنضيد الحروف وتصحيح الطبعات التجريبية، والطباعة. ولم تكن طباعة المسرحيات، ومنها مسرحيات شكسبير، إلا جزءاً صغيراً من مجمل تجارتهم. فالكتب الأكثر رواجاً كانت كتب المواعظ والتأملات، إضافة إلى كتب التاريخ وقواعد السلوك. ولكن يجب وضع الرواج ضمن منظور، فالكتب الأكثر رواجاً كان يطبع منها نحو ١٢٥٠ نسخة.

وقريباً من بيترنوستر رو كانت يقع مبنى جمعية الطابعين والناشرين، وهو مركز نقابة الناشرين والطابعين وباعة الكتب حيث كانت تُحفظ سجلات الكتب المنشورة والمرخص بها في المدينة. كان يجري تفتيشها عند أي إساءة إلى الدولة أو الدين، وكان رسم التسجيل فيها عندئذ قدره ٦ بنسات. ومع أن كثيراً من الكتب لم يسجل، فإن أي كتاب مسجل كانت حقوق طبعه ترجع إلى الناشر. ولقد فرضت عقوبات شديدة على أي خرق لحقوق الطبع والتأليف، وتضمّنت غرامات ومصادرات إضافة إلى عقوبة أخطر وهي تفكيك المطبعة، لذلك من المستبعد أن تكون مسرحيات شكسبير قد ظهرت في صورة «منتحلة»، كما يشار أحياناً.

ولكن هذه المسرحيات لها تاريخ طويل من الانتقال من ناشر إلى آخر. سجّل جون بوسبي «زوجات ويندسور المرحات»، مثلاً، وفي اليوم نفسه نقل ملكيتها إلى آرثر جونسون الذي نشرها على الفور. وسجل أندرو وايز ونشر ثلاث مسرحيات تاريخية في أواخر القرن السادس عشر، وبعد خمس سنوات أعطى حق طبعها إلى ماثيولو. وانخرط ناشرون في تداول نصوص شكسبير ــ ومن ضمنهم نيكولاس لينغ، وجون دانتر، وتوماس ميلنغتون، وجيمز روبرتس، وإدوارد بلونت. كانوا تجاراً في المقام الأول، معنيين باكتساب المرابح، ولم يكونوا بأي معنى «رعاة» للكاتب المسرحي.

وكان قريباً من الحي الجديد جون هيمنجز أيضاً، وقد استأجر منزلاً في شارع آدل كان يملكه توماس سافيج، الصائغ الذي كان أيضاً قيّم مسرح Globe. وهناك زميل آخر من دار التمثيل هو هنري كوندل الذي أقام في الأبرشيئة ذاتها مثل هيمنجز. وهكذا فإن المنطقة كانت امتداداً لأسرة شكسبير المسرحية. ومن المرجح جداً أنه كان أباً في العماد لابن جون هيمنجز، وليام الذي عُمّد في خريف ١٦٠٣ في كنيسة القديسة مريم في ألدرمانبري على بعد بضع ياردات من شارع سيلفر. ولئن كان الأصدقاء الثلاثة يذهبون معاً إلى مسرح Globe. فما كان عليهم إلى السير بضع مئات من الياردات للوصول إلى المراكب الخفيفة التي كانت تقلّهم عبر نهر التيمز.

وعلى أي حال، فإن بعضهم قد تكهن أحياناً أن انتقال شكسبير من ساوثويرك، كان علامة على ابتعاد متنامٍ عن حياة المسرح ــ وأنه في أثناء ذلك، تخلّى عن التمثيل من غير التخلّي عن عمله ككاتب مسرحي طبعاً. لقد أدرج اسمه بين أسماء ممثلي مسرحية بن جونسون «سيجانوس» سنة ١٦٠٣، ولكنه لم يذكر أنه مثّل في مسرحية «فولبون» للكاتب نفسه سنة ١٦٠٥. وهذا حذف له دلالته إن كان قرار ترك المسرح قد اتخذ في تلك الفترة. لقد استثمر مالاً كثيراً في أراضي ستراتفورد، ولم يكن محتاجاً إلى دخل الممثل. كما كان يكسب مالاً من مساهمته في مسرح Globe، ومن مسرحياته أيضاً. كان في الأربعين من العمر، أي في منتصف العمر في لغة عصر إليزابيث، وربما تعب من نشاطه المسرحي المتواصل. وهل يصح أن يطأ الجنتلمان، صاحب الأراضي، خشبة المسرح بعد؟ تجولت فرقته كثيراً في الأقاليم من ١٦٠٣ إلى ١٦١٦. والتجوال لم يكن ذلك المسعى المرحّب به عنده. لعله آثر أن يقْصر سفره على الطريق بين لندن وستراتفورد، وأن يجعل الرحلة من شارع سيلفر إلى نيو بليس متحررة من واجبات الممثل.

لم يكن في شارع سيلفر مناعة من الطاعون. ففي أثناء انتشاره مات أحد موسيقيي البلاط وهو هنري ساندون. وماتت معه ابنته. ولقي المصير نفسه الرسام وليام لنلي وزوجته. كما قضى نحبه بوّاب منزل الحلاق المداوي في شارع منكسْويل القريب. لذلك من المرجح أن يكون شكسبير في صيف ١٦٠٣ وخريفها قد أقام في ستراتفورد، أو كان يسهم فيما أصبح آخر جولة له في الأقاليم.

أُغلقت أبواب المسارح في لندن طبعاً في أكثر شهور هذه السنة. توقفت دور التمثيل من تلقاء نفسها عن العمل عندما بلغت نسبة الوفيات من الوباء ثلاثين شخصاً في الأسبوع. وفي سنة ١٦٠٣، تجاوز عدد ضحايا انتشاره ذلك العدد. وفي تشرين الأول، عادت الفرق من تجوالها على أمل أن يعاد فتح المسارح. كتبت زوجة إدوارد ألين رسالة إليه من منزلهما في بانكسايد (جانب الضفة)، وهو مقيم في بيكس هيل: «أنا نفسي (نفسك) وأمي والمنزل كله في صحة جيدة، والمرض حولنا يتوقف، ومن الممكن أن يتوقف أكثر فأكثر بعون الله. لقد عادت الفرق جميعاً إلى لندن، وهي على ما يرام، ولا نعرف شيئاً غير ذلك أبداً...»[١]

ولكن لا يمكن أن تكون كلها على ما يرام، بما أن فرقة الملك قد انتقلت إلى عزبة أوغسطين فيليبس في مورتليك الخالية من الوباء على مقربة من نهر التيمز. و في هذه القرية المحاذية للنهر عاش أيضاً جون دي John Dee، الساحر والعالم الذي جعلته نبوءاته ومآثره مشهوراً في أواخر القرن السادس عشر، حتى أن الملكة إليزابيث قد استشارته. ومن الممكن أن يكون الممثلون قد التقوا الدكتور دي Dee الرديء السمعة خلال إقامتهم في مورتليك. وهذا قد يقدّم سياقاً على الأقل للأقوال التي تلحّ على أن شكسبير قد صاغ شخصية بروسبيرو على مثال هذا الساحر المعاصر جزئياً.

إن انتقال فيليبس من لندن لم يؤخر وفاته. فلقد مات في ربيع ١٦٠٤ في مورتليك مورثاً لـــ «زميلي وليام شكسبير ثلاثين شلناً ذهبياً». وأورث فيليبس رداء أرجوانياً، وسيفاً، وخنجراً، لمتدرب سابق، وآلاته الموسيقية لمتدرب جديد. إن شكسبير يترأس قائمة الزملاء ومدبرات المنزل في الوصية، على كل حال، وهذا التقديم يوحي أن فيليبس كان يكنّ له مودة خاصة.

ربما مثّل فيليبس في أواخر ١٦٠٣، عندما مثّلت الفرقة أمام راعيها الجديد أول مرة. واضطروا إلى السفر من مورتليك إلى ويلتون، عزبة إيرل بمبروك القريبة من سالزبري في ويلتشير، حيث مثّلوا في الثاني من كانون الأول للملك ودُفع مبلغ ٣٠ جنيهاً لجون هيمنجز «مقابل ما تكلفه هو والفرقة من أتعاب ونفقات خلال مجيئهم من مورتليك في ريف سوري Surrey إلى القصر المذكور آنفاً، وأداء مسرحية أمام جلالته هناك»(٢). وهناك أخبار عديدة عن رسالة مفقودة كتبتها الكونتيسة بمبروك من قصر ويلتون. ويفترض أنها نصحت ابنها بالقدوم مع الملك من سالزبري من أجل مشاهدة أداء «كما تشاء»، وذكرت أيضاً أن «صاحبنا شكسبير معنا». لقد اختفت الرسالة، ولكن القصة بقيت، وصحة هذه القصة ليس مشكوكاً فيها بالضرورة، فالعبارة تشي بما تفرضه المنزلة من التزامات. بل إن هناك أخباراً عن رسالة «وديّة» من الملك إلى الكاتب المسرحي، ولكن هذه الرسالة تتعدّى التكهن. ومع ذلك ربما يكون إيرل بمبروك هو الذي أوصى بأن تُمنح فرقة اللورد شامبرلن رعاية ملكية، فهو قد كان شديد التعلق بشكسبير وبيربج، كما رأينا، كما أنه أصبح صديقاً مؤتمناً للملك الجديد.

وانتقل الملك وحاشيته من ويلتون إلى قصر هامبتون، وانتقلت معهم فرقة الملك. لم يعودوا إلى لندن إلا في مطلع الربيع. كتب أحد رجال الحاشية «كنا نشاهد مسرحية كل ليلة في قصر هامبتون، وكان الملك يحضرها كلها،

فيعجب بهذه ولا يعجب بتلك عندما يرى سبباً لذلك، ولكن يبدو أنه لم يجد لذة غير عادية فيها. وكانت الملكة والأمير صديقين للممثلين، إذ كانا يختليان بهم في ليالٍ أخرى»[٣]. وهكذا فإن الملك لم تستهوِه الدراما. لقد كان هو نفسه ذا طبيعة مسرحية، وبذل كل ما في وسعه للإعلان عن جلالته إعلاناً درامياً ورمزياً. لقد جرى دخوله المتأخر إلى لندن تحت أقواس نصر مصممة لإحياء مثال روما. لذلك ربما كان يرى العروض المسرحية مجرد ظل لمشهد القوة والسلطة الواقعي. والحقيقة الباقية على أي حال هي أن الممثلين أدّوا أمامه أكثر بكثير مما أدّوا أمام الملكة السابقة. وفي هذه الفترة أيضاً وُصف الكاتب المسرحي نفسه بـــ «شكسبير الودود» الذي نرى في مسرحياته «الممثل الكوميدي يركب، في حين يقف الممثل التراجيدي على أطراف أصابع قدميه»، وبالتالي يفلح في «إرضاء الجميع»[٤]، وكلمة «الجميع» كانت تشمل الملك الجديد.

* * *

الفصل السادس والسبعون

سوف أحكي حكاية كاملة وصريحة

دخل الملك لندن، ودخل مملكته أيضاً، في ١٥ آذار ١٦٠٤. كانت المناسبة مبهجة لأنها كانت على الأقل احتفالاً بانحسار الوباء الساري عن المدينة أخيراً. ومن أجل هذه المناسبة إنما أُعطي شكسبير وزملاؤه أربع ياردات ونصف الياردة من القماش القرمزي، لذلك ربما شاركوا في الموكب الرسمي عبر شوارع لندن من البرج إلى ويستمنستر. كانت تاريخية مسيرة شكسبير هذه عبر المدينة التي غذّته. وقد يكون هو أو أحد زملائه قد ألقى كلمة عند أحد أقواس النصر، إذ إن منافسهم إدوارد ألين قد ألقى خطبة باعتباره «عبقري» المدينة، أو روحها المرشد. ولعل تلك الخطبة كانت آخر ما أدّاه،بما أنه اعتزل التمثيل في هذه السنة. والمهرجانان في بيشوبس جيت و فنشيرش كانا من ابتكار توماس ديكر و بن جونسون على التوالي. ويبدو أن ديكر قد اقتبس من شكسبير في خطابه للملك:

هذا الجمع الصغير من الناس، هذا الحجر الكريم

الذي تزدان به أوروبا...

وبما أن توماس ميدلتون قد أُتي به لكي يلقي أشعاراً مناسبة للاحتفال، فإن غياب شكسبير عن قائمة مدّاحي الملك أمر محيّر. كان من الصعب أن

يرفض هذا الشرف. ومع ذلك، ربما فُهم ضمناً أنه ليس من ذلك النوع من الكتّاب. كان هناك سبعة أقواس نصر أنشأها ستيفن هاريسون على غرار الأقواس الرومانية، وكان هناك نوافير، ومشاعر ملتهبة، وتماثيل نابضة بالحياة. وفي «حكاية الشتاء» تبنّى شكسبير نفسه في وقت لاحق حيلة التمثال المنبعثة فيه الحياة. كانت المناسبة مسرحية تماماً بكل ما شهدته من احتشاد وضجيج كان ينفر منهما الملك.

دُعِيَت فرقة الملك إلى أداء خدمات ملكية أخرى طيلة السنة الأولى من عهد الملك الجديد. وتمَّ تعيين اثني عشر واحداً منها موظفين في البلاط في صيف ١٦٠٤، وذلك عندما كلّفهم الملك في آب القيامَ على ضيافة السفير الإسباني فوق العادة ومرافقيه البالغ عددهم ٢٣٤ نبيلاً، والذين جاؤوا إلى لندن من أجل التفاوض في توقيع معاهدة سلام. استغرقت إقامتهم ثمانية عشر يوماً في قصر سومرست الذي أصبح قصراً للملكة. ولم تُذكر مهمات شكسبير وزملائه بالتفصيل، وربما تجنب هو نفسه الحضور، أو أن الحاجة إليه قد انتفت، إن كان أقلع عن التمثيل. ولكن الممثلين حضروا بغية إظهار زينتهم وأداء دورهم كرجال حاشية. وربما طلب منهم أن يمثّلوا، إلا أنه لم يُسجَّل تقديم أي مسرحية، ونُفح كل واحد منهم شلنيْن في اليوم، و هو مبلغ يبدو قليلاً جداً.

كانت فرقة الملك تقوم بالتجوال في صيف ١٦٠٤، فزارت أوكسفورد، مثلاً، في أيار وحزيران. وكما رأينا، فمن غير المرجح أن يكون شكسبير قد جال معهم. وكان خلال هذه الفترة قد أنجز مسرحيتين مُثّلتا في البلاط في أواخر ١٦٠٤، وهما «عطيل» و «العين بالعين» اللتان جرى تقديمهما في تشرين الثاني وكانون الأول على التوالي. وبما أن المسارح العامة قد أُذن لها بأن تُفتح ثانية في نيسان، فإن واحدة منهما أو الاثنتين معاً قد عُرضتا أول مرة في مسرح Globe. لقد كانتا العملين الأولين اللذين قدمتهما فرقة الملك

بعد عودتها من قصر هامبتون. وأشير إلى أن «عطيل» و «العين بالعين» مسرحيتان قاتمتان لزمن قاتم، تولّدتا من الوباء ووفاة الملكة، وكانت مأساة عطيل وديدمونا قد استبقت قصة أنجيلو وإيزابيلا المريرة المؤْسية. ولكنهما تبدوان في حقيقة الأمر أنهما كُتبتا في فترة الابتهاج العام باعتلاء الملك الجديد للعرش، ومع بلوغ شكسبير ذروة بروزه الاجتماعي.

كان أعضاء فرقة الملك يقومون مقام الحاشية في مرافقة سفير أسبانيا فوق العادة حين كان شكسبير يبدع عطيل «المغربي». و«المغربي» نفسه ذو أصل إسباني، في حين يمكن التعرف إلى شخصيتين في المسرحية لهما اسمان إسبانيان وهما رودريغو وإياغوا. ولما كان شكسبير يكتب، كان هناك أيضاً جهد إسباني مركّز لطرد القسم الأكبر من السكان المغاربة من إسبانيا. كان المغاربة ضحايا التمييز العنصري الأوروبي مثلهم مثل اليهود. وكان في لندن أيضاً جالية مغربية كبيرة من اللاجئين من الاضطهاد الإسباني. ولقد أصدرت إليزابيث الأولى مرسوماً ضد «العدد الكبير من الزنوج والمغاربة السود الذين زحفوا إلى المملكة منذ نشأة المشكلات بين سموّها وبين الملك الإسباني».

وفي ١٦٠٠ وصل إلى بلاط إليزابيث سفير ملك بلاد البربر، فاهتموا به اهتمام المأخوذين. وكان عند شكسبير أسباب كافية لكي يراه، ويتحدث إليه أيضاً. مثّل أمامه في البلاط، خلال موسم عيد الميلاد. وجلس المغربي لكي يصوّر خلال زيارته أيضاً، وصورة هذا الرجل الجليل قد أثّرت بالتأكيد في تصور شكسبير لعطيل، ولو أن الصورة تظهره شخصاً منطوياً بعض الشيء. يبدو، وقد بلغ الثانية والأربعين، قلقاً، ومتيقظاً أبداً. ومن الخطأ اعتبار عطيل من أصل أفريقي أو هندي غربي، كما يظهر في الإخراج الحديث غالباً. فهو من أصل مغربي، وزيتوني البشرة، وقد صوّره شكسبير كرجل «أسود» ابتغاء التركيز المسرحي والرمزية المسرحية. لقد خلق شكسبير في شايلوك

شخصية معقدة، ولما عثر على عطيل كان قد أصبح أكثر اهتماماً بدور كبش الفداء وطبيعته. وسيكون من الخطأ أيضاً أن نفترض وجود أي هدف إنساني علني عنده. كان عنده بدلاً من ذلك عين وأذن للخدعة المسرحية.

وهناك قضايا معاصرة أخرى يجب رؤيتها في سياق «عطيل»، ولو لم يكن ذلك إلا لأنها كانت معروفة عند كل من شاهد الإخراج الأول. كان الملك جيمز صريح التعاطف مع الدولة الإسبانية، ولذلك كان شكسبير وزملاؤه يحتفون بالسفير الإسباني فوق العادة في قصر سومرست. ولكن هناك أيضاً قصة مثبتة ذاعت في أوروبا كلها، وهي أن فيليب الثاني، ملك إسبانيا السابق، كان زوجاً مجنون الغيرة، وقد قتل زوجته في سريرها. والأكثر من ذلك هو أنه أصبح مرتاباً بها عندما أسقطت منديلها عن غير قصد. وإن هذه التوازيات أبعد ما تكون عن المصادفة. وأما تحوّل قبرص إلى مسرح للحدث المأساوي لـــ «عطيل» فيمكن تفسيره أيضاً بهذه الكلمات. كانت قبرص ذات مرة محميّة للبندقية، غير أن الأتراك احتلّوها أكثر من ثلاثين سنة، وبالتالي باتت تهدد مصالح إسبانيا والبندقية في المنطقة. وقد كتب الملك جيمز نفسه قصيدة عن الموضوع. وهكذا فإن شكسبير كان يعكس عن قصد اهتمامات الملك وشواغله. وخلال عهد فيليب الثالث، كانت إسبانيا على خلاف أيضاً مع جمهورية البندقية. ولعلنا نغالي إذا قلنا، كما يفعل بعض المعلقين، إن عطيل «يمثّل» إسبانيا، وديدمونا تمثل البندقية. ومع ذلك من المؤكد أن مخيّلة شكسبير التي مغنطتها إسبانيا، إذا صحت العبارة، قد استوعبت كل شيء. فمن أجل المسرحية، أصبحت وعاء لكل ما هو إسباني.

وعلى هذا يخطئ من يقول إن شكسبير لم يكتب أي مسرحية تتعلق بالحياة المعاصرة له. إن «عطيل» مسرحية حديثة جداً تعكس ظروف المرحلة كلها. كما قرأ شكسبير أيضاً بعض الترجمات الصادرة حديثاً والملائمة لغرضه

ــ منها «تاريخ إفريقيا الجغرافي»، وكتاب بليني Pliny «تاريخ العالم». وقرأ أيضاً كتاب السير لويس لوكينور «حكم الشعب وحكومة البندقية». وهذه الكتب صدرت في سنة ١٦٠٠ و ١٦٠١، و١٥٩٩ على التوالي، لذلك يمكننا أن نتخيل شكسبير وهو يتردد إلى أكشاك الكتب، ويلتقط أي كتاب حديث الطبع يحفز به إبداعه. كان باعة الكتب يطلعونه على الكتب التي حصلوا عليها، وربما كان رعاته النبلاء يخبرونه بالكتب الصادرة حديثاً. ولكن قراءته كانت تجري على نسق. وما تشهد به «عطيل» يدلّ على أنه، عندما يعثر على موضوع، كان يفتح تلك الكتب ذات الصلة المباشرة به. كان يبحث عن «اللون» المحلي، كما كان يبحث عن التفصيل الثانوي والعبارة ذات الدلالة.

إن مسألة تعلّم شكسبير قد أزعجت معلّقين عديدين. ربما يمكن قياس مداها بالعبارة البسيطة، وهي أنه تعلّم على قدر ما احتاج إلى التعلّم. لم يكن عنده معرفة سدىً أو فائضة. لقد اطلع على الأعمال الكلاسيكية في المدرسة، كما رأينا، ومن أجل أهدافه المسرحية كان يستفيد من أوفيد وفرجيل وترنتيوس وبلاوتوس.كان يستطيع قراءة اللاتينية، وربما كان ملمّاً بالإغريقية قليلاً أيضاً، غير أنه آثر استخدام الترجمات حيث أمكن ذلك. لقد قرأ ترجمة نورث لبلوتارك وليس بلوتارك نفسه، مثلاً، وقرأ ترجمة غولدنغ لــ «تحولات» أوفيد وليس المؤلَّف الأصلي الكبير. ومع ذلك، ربما اضطر إلى قراءة مسرحيات بلوتس وكتاب «التقويم» لأوفيد باللاتينية. وهو لم يكن مهتماً بهذه النصوص من أجل ذاتها، بل بما كانت توحي به في تضاعيفها. وبالطبع كان مطلعاً تماماً على مادة مصادره كلها، سواء أكانت من بلوتارك أم من هولنشيد. وهذا يمكن أن يُدرَج فيما يسمّى التعلّم المفيد. لم يكن باحثاً، أو أثريّاً، أو فيلسوفاً، بل كاتباً مسرحياً. ويبدو في حقيقة الأمر أنه كان غير واثق بالفلسفة، والخطاب العقلاني، والكتابات المثقلة بالحكم والمواعظ بكل صورها. كان يكره اللغة المجردة، ولا يثق إلا باللغة المشربة بالفعل والخصوصية، بالزمان والمكان.

ربما كان يستطيع أن يقرأ الفرنسية والإيطالية، ولكنه آثر استخدام الترجمات حيث أمكن ذلك. وهذا لا علاقة له بالكسل بل بالفعّالية. ويدلّ تفضيله النسخ الإنكليزية للقصص الأجنبية على أنه لم يكن عنده اهتمام خاص بـ «الآخر» أو الثقافات الأخرى. لقد تعود البحث في بطون الكتب أملاً في العثور على ما يمكن أن تستخدمه مخيلته. ويبدو أنه قرأ أحياناً خلاصة النص على الهامش وليس النص نفسه. ومعرفته بعلوم النبات والطب والتنجيم والفلك وغيرها لم تكن عميقة بقدر ما كانت واسعة. كان تيقظ فكره وقدرته على التمثّل فريدين، لذلك يبدو أنه يعرف «أكثر» من معاصريه. كان يلتقط كل شيء.

ويمكننا أن نخمّن تخميناً يستند إلى معلومات ما تمثّل من كتب ــ من ضمنها كتاب وليام بينتر «قصر اللذة»، وكتاب جيوفري فنتون «خطابات تراجيدية»، وكتاب بانديلو «رواية»، وكتاب جيرالدي سنثيو، Gli Hecatommithi، وكتاب ويتْستون، Heptameron، وكتاب آرثر بروكس «قصة روميو وجولييت الفاجعة»، والكتاب المجهول المؤلف «مئة حكاية بهيجة». وقراءة هذه الكتب يمكن أن ندعوها قراءة معاصرة «خفيفة». ويبدو أنه كان ميّالاً إلى قصص الفروسية، والروايات الإيطالية الجديدة، ولقد ذُكر آنفاً كيف أن عمله كان يحتذي حذو قصص الفروسية الشعبية. ولكنه قرأ الشعراء الإنكليز أيضاً، وعلى رأسهم إدموند سبنسر، وجيوفري شوسر، ويبدو أنه شعر شعوراً مسوّغاً بأن هذين الشاعرين هما سلَفاه الحقيقيان. ويبدو أيضاً أنه قرأ مجموعات شعرية من مثل AGorgious Gallery of Gallant Inventions , and The Paradise of Daynty Devises. وهناك إشارات أيضاً إلى أنه قرأ أعمال شعراء معاصرين من مثل دون donne وساوثويل وهي مخطوطة. وربما قرأ مسرحيات معاصريه عندما ظهرت مطبوعة، على أن مشاهدتها هي الأمر الممكن دوماً. واطلع على مونتين وعلى ماكيافلي، غير أن هذه المعرفة كانت عادية في ذلك الزمن. ومن غير المرجح أنه درسهما باهتمام شديد.

ربما امتلك شكسبير مكتبة، أو كان يحمل كتبه معه في صندوق. وهو لم يذكر المكتبات إلا مرتين في عمله المنشور. ومع ذلك قد يكون استخدم مكتبات الرعاة من مثل ساوثمبتون أو بمبروك. ومن المؤكد على أي حال أن كتاباً أو كتابين كان يلازمانه بما أنه يقتبس أحياناً مقاطع طويلة وحرفية تقريباً من بلوتارك وهولنشيد. وخلال القرون الثلاثة الأخيرة، ظهرت كتب عديدة تحمل توقيع شكسبير، ولكن احتمالات التزوير والتزييف عالية جداً. وأكثر كتاب يُعقل ويُرجَّح ترشيحه للانضمام إلى كتب شكسبير، على أي حال، هو النسخة المدققة من كتاب لامبارد المذكور سابقاً، Archaionomia، فهو لا يبدو مادة مناسبة لمزوّر، على خلاف أعمال أوفيد و بلوتارك، والكتاب يتوافق بالفعل مع اهتمامات شكسبير القانونية وهو شاب. لذلك قد يكون هناك علاقة حقيقية.

ولما قرأ مصدره الأول عن قصة عطيل، أي كتاب جيرالدي سنثيو، Hicatommithi، فاجأه الإلهام بالضرورة عندما قرأ الجملة الأولى: «كان في البندقية مغربي». كانت البندقية موقع منبوذه الأول، شايلوك. وكان عطيل مثال آخر للطرداء المشتتين، جوّابي الأرض. كان في البندقية مغربي. إن قصة سنثيو حكاية نثرية، غير أن شيئاً ما فيها حرّك قوى مخيّلة شكسبير المتعاطفة كلها. وسّع القصة وعمّقها إلى حد هائل حتى أن المسرحية، ولاسيما فصلاها الأولان، لا تشبه إلا شبهاً قليلاً أي مصادر محتملة. ويمكن اكتشاف مقدار مساهمته في صياغته أسماء الشخصيات جميعاً باستثناء ديدمونا. كما أنه نقّح المسرحية جاعلاً ديدمونا أكثر إثارة للشفقة، وأكثر مصداقية، ولا بد أنه أدرك أن إميليا، زوجة إياغو، قد أصبحت في الأداء مخلوقة غير متعاطفة، لذلك زاد حوارها مع ديدمونا بحيث يتحسن شعور التعاطف عندها.

مُثّلت المسرحية، وكان عنوانها «مغربي البندقية» للكاتب شاكسبرد Shaxberd، للملك وحاشيته في ١ تشرين الثاني ١٦٠٤ في قاعة المآدب في

وايت هول. لم تكتب للأداء الخاص طبعاً، فهي قد مُثّلت في مسرح Globe، وفي قاعات النقابات في الأقاليم التي زارتها الفرقة. كان على رتشارد بيربج الذي أدّى دور عطيل أن «يصطبغ بالسواد».لم يُتِح له العرض أي فرصة للمراوغة، ولقد علّق أحد النظّامين على دور بيربج واصفاً إياه بـــ «المغربي المحزون». وثمة أمر غريب فيما يتعلق بدور عطيل. فحين وصف بن جونسون شكسبير نفسه بأنه «صادق (بالفعل) وذو طبيعة صريحة وسمحة »[١]، كان يقتبس بالحرف تقريباً من وصف إياغو لعطيل:

إن المغربي ذو طبيعة سمحة وصريحة

ويظن الناسَ صادقين، وهذا ليس إلا مظهرهم.

ولعل هذا تذكّر عفوي من جانب جونسون، ولكن هل يشير إلى أن شكسبير كان بمعنى ما «مثل» عطيل؟ إن موضوع الغيرة الجنسية يخترق أعماق كثير من مسرحيات شكسبير. أكان جونسون يعرف ما ساور شكسبير من شكوك في زوجته المقيمة في ستراتفورد؟ لقد أصبحت هذه الفكرة معروفة. وأذاعها بين آخرين جيمز جويس وأنطوني بيرجس، ولكنها ستبقى بالضرورة فكرة نظرية بالكلية. فقد يصحّ القول أيضاً إن شكسبير ابتلي بالاضطراب الجسدي شخصياً لأن يوليوس قيصر وعطيل يعانيان من الصرْع.

وإن أدى ولدٌ دورَ ديدمونا، فلابد أنه كان ممثلاً بارعاً ورائعاً. كان عليه أن يوحي بما تبطنه براءة ديدمونا من شهوانية، وكما عبّر الفيلسوف الألماني هاينريك هايني: «إن أكثر ما أنفر منه في كل مرة هو إشارات عطيل إلى راحة زوجته الرطبة»[٢]. كان لابد أن يكون الممثل الولد حسن الصوت، وقادراً على أداء الأغاني الشعبية البسيطة. وبما أن أغنية ديدمونا الحزينة غير موجودة في النسخة المطبوعة من المسرحية فمن المرجح أن ذلك الممثل لم يكن ميسوراً أن يؤدي الدور في بعض العروض.

وقد يتفاجأ جمهورنا المعاصر إذا علم أن إياغو الذي يُعتبر عادةً خلاصةَ الشر في الإخراجات الحديثة، قد أدّى دوره في البداية مهرج الفرقة ومضحكها روبرت آرمن. كان إياغو يتخذ زي الكوميدي، ويتكلم مع الجمهور في مناجياته الحميمة. ولقد كشف ذلك تشارلز غيلدون في نهاية القرن السابع عشر إذ قال:

> تأكدت من مصادر موثوقة أن الشخص الذي أدّى دور إياغو قد اعتبره كثيرون كوميدياً،وهذا ما دفع شكسبير إلى إضافة عدة كلمات وعبارات إلى دوره (ربما كانت غير منسجمة مع الشخصية) بغية إضحاك الجمهور الذي لم يتعلم أن يبقى جاداً طيلة المسرحية[٣].

وأداء إياغو دوراً كوميدياً كان يناسب أيضاً بنية المسرحية نفسها. وبالطبع فإن غيلدون يشير هنا إلى التلميح والفجور الجنسيين اللذين ينغمس فيهما إياغو مع ديمونا، غير أنه لم ينصف شكسبير كثيراً. كان الكاتب المسرحي يحب لغة الجنس العامية، وما كان ليعتبر ذلك «هبوطاً» بالكتابة إلى مستوى الجمهور، بل كان جزءاً من ملكة الخيال عنده. وأما بالنسبة إلى كونه «جاداً طيلة المسرحية»، فإن مسرحية واحدة من مسرحيات شكسبير لا تطمح إلى وحدة المزاج أو النبرة. كانت الكوميديا والتراجيديا قسمان متساويان في فنه.

وفي هذه المسرحية، يوجد عناصر من الكوميديا الرومانية الجديدة، والكوميديا الإيطالية المتسمة بالمعرفة الواسعة مع وجود المغفَّل، وزوج المرأة الخائنة الذي هو المتبجح الإسباني أيضاً. ولكن هذه الشخصيات يتمّ إغناؤها ههنا بما لا يقاس. لقد استخدم شكسبير «النماذج» كأشياء متوقعة، ولكنها كانت مجرد هيكل للبناء عليه. وجدير بالملاحظة أيضاً أن «عطيل» هي تراجيديا قامت إلى حد كبير على صيغ كوميدية. ولعل هذه المهمة هي التي

تصدّى لها شكسبير. إنه ينشئ بنية كوميدية لا ترتبط فيها البندقية وقبرص بالحدث العام إلا ارتباطاً ضعيفاً، ولكن كل شيء يبدأ بالانحراف بعدئذٍ. وفي سياق ذلك ينجح في إدخال إيقاع الشخصيات ذاته في العالم. فهي راسخة في لغتها بكل مفرداتها الخاصة وإيقاعها، لذلك نستطيع، إذا جاز التعبير، أن نرى شكسبير يحيا ويتنفس بانسجام معها. فحين تذْكر إحدى الشخصيات «المد المصطخب»، فإن الاستجابة الفورية هي أن الأسطول التركي يجب ألا «يلتجئ إلى الخليج وينحصر فيه»، فالمقاطع اللفظية تدفعه قُدُماً في مسالك جديدة للفكر.

لقد طرح بعضهم أن إياغو يمثّل على نحو ما الكاتب المسرحي، المحرك الذي لا يتحرك، والذي تسبق بوادر عقله أي وجدان أخلاقي، ولكنه في حقيقة الأمر أقرب إلى الرذيلة المجسَّدة في مسرحيات العصور الوسطى، والتي كانت تزعج تغاضي الجمهور الغافل عما يحدث. ومع ذلك، فلا شك في أن شكسبير كان يستمد متعة عظيمة من إبداع وغد يتحكم في ضحاياه مثل الكاتب المسرحي، وفي الوقت ذاته يعلن صدقه وتعاطفه كلما اقتضى الأمر ذلك.

* * *

الفصل السابع والسبعون

لِمَ، يا سيدي، ما رأيك في ذلك؟

بعد مضي ثلاثة أيام على أداء «عطيل» في قاعة المآدب، مُثِّلت «زوجات ويندسور المرحات» في المكان ذاته. هناك وصف للملك الذي حضر الأداء. عندما دخل الملك:

> بدأت خمسة عشر بوقاً أو عشرون عزفاً متقناً أشبه بالغناء، وبعد أن جلس جلالتـــه تحت ظُلَّةٍ وحده... أمر أن يجلس السفراء على مقاعد بلا ظهر تحته، في حين جلس كبـــار موظفي التـــاج ورجال القضاء على مقـــاعد طويلة[١].

ويبدو أن القاعة «ذات الدرجات العشر التي يقف عليها الناس»[٢] كانت في رأي الجميع أكبر من أن تبعث على الراحة. كان طولها ١٠٠ قدم، وفيها ٢٩٢ نافذة من زجاج. ولقد أقامتها إليزابيث منذ ثلاثة وعشرين عاماً. ووصفها الملك جيمز بأنها «سقيفة قديمة، نتنة، واهية البناء»[٣]. لذلك أُعدَّت بدلاً منها القاعة الكبرى في البلاط من أجل تقديم مسرحية شكسبير الجديدة الثانية في تلك السنة، وهي «العين بالعين».

وقبل هذه الحادثة، على أي حال، اتفق أن ظهرت مسرحية أخرى، وما إن مثَّلتها فرقة الملك حتى اختفت على وجه السرعة. كان عنوانها *Gowry*،

وكان الغرض منها أن تكون نسخة درامية من «مؤامرة غوري Gowrie» على جيمز قبل أربع سنوات. والمسرحية احتفلت بلاشك بما يتحلّى به الملك الجديد من شجاعة وفضيلة، ولكنها اعتُبرت غير مناسبة للأداء العام على الرغم من طابعها الوطني. كتب أحد رجال البلاط في ١٨ كانون الأول أن:

تراجيديا Gowrie قد مثّلتها مرتين فرقـــة الملك بكل أحداثها وممثّليها، وشاهدتها جموع غفيرة من الناس. وأسمع الآن أن بعض كبار المستشارين مســـتاؤون منها جداً، لذلك يفكـــرون في منع تمثيلها، وذلك إمـــا لأن المادة أو الطريقة ما أُحسنت معالجتها، وإما لاعتقادهم أن الأمراء لا يليق بهم أن يجري تمثيلهم على خشبة المسرح في حياتهم(٤).

وقد اعتبرت بالفعل غير صالحة، لذلك اختفت ولم تظهر ثانية قط. كان رجل البلاط مصيباً في تفسيره، إذ إن تمثيل الملك على خشبة المسرح العام في أية ظروف كان يُعتبر إساءة للمقام. فالمسرحية لم تفعل شيئاً سوى تأكيد الطابع المسرحي لدور الملك. وبقي اسم مؤلف المسرحية مجهولاً، على أن مساهمة شكسبير فيها ليست خارج نطاق التكهن.

لم يكن جيمز مستاء تماماً من ممثّليه، بما أنهم مثّلوا أمامه «العين بالعين» بعد أسبوع. وفي هذه المسرحية، نجد حاكماً هو الدوق فنسنتيو الذي يكره الحشود وضجة «التصفيق والتحيّات المتحمسة»، فيتظاهر بالغياب عن بلده من أجل أن يراه رؤية أفضل. وفي غيابه يثبت نائبه التطهري المتزمت أنجيلو أنه غير جدير بثقة رئيسه. والتلميحات هنا كافية لاستثارة تعليقات كثيرة، وأخطرها شأناً التشابه بين الدوق والملك جيمز نفسه. فالملك كان معروفاً بكرهه للحشود وتلقّي السلامات مثله في ذلك مثل الحاكم المتخيَّل. والتصوير غير المداهن للتطهري المتزمت أنجيلو يجب النظر إليه من خلال ارتباطه بالجدل الدائر الذي تورّط فيه الطائفيون في المملكة الجديدة. هكذا

نظر روّاد المسرح المعاصرون إلى الأمر على الأقل. ففي وقت مبكر من تلك السنة، مثلاً، قدّم زعماء مذهب التطهر في البلاد «عريضة ألفية» تضمنت اقتراحات حول العقيدة والطقوس، ولكن الملك ردّها. ونهاية المسرحية التي يحرر فيها الدوق المذنبين، يمكن أن يقال أيضاً إنها تعكس الجدل الدائر حول امتيازات الملك. كان الملك جيمز يرى أن البرلمان يحتاج إلى رعاية الملك. ويمكن تفسير خاتمة «العين بالعين» بأنها تحفظ للملوك حقهم المقدس. وربما أُخذ عنوان المسرحية ذاتها (Measure for Measure) من جملة واردة في رسالة جيمز عن الحق المقدس، Basilikon Doron، والتي يقول فيها: «وفوق كل شيء، ليكن مقدار measure حبكم لكل واحد بحسب مقدار measure فضيلته». هكذا كان أعضاء فرقة الملك، عاملين عنده، والدعاية لفضائل راعيهم كانت جزءاً من دورهم. وبما أن أحداث المسرحية تجري في فيينا الكاثوليكية. والراهبة الكاثوليكية فيها هي المرأة الأولى، والدوق يتنكر في زي راهب كاثوليكي، فإن شكسبير يبدو أنه يعكس المستوى المتزايد للتسامح مع الموالين للإيمان القديم. وقد يكون ذا صلة بالموضوع أن الراهب في هذه المسرحية، وفي «روميو وجولييت» و«جعجعة بلا طحن» ينصح بالمخاتلة أو التستر من أجل مزيد من النفع. وشكسبير يبدو على الدوام محترساً للغاية من الجو السائد في زمنه.

أخذ شكسبير بعضاً من قصة «العين بالعين» من المصدر ذاته الذي أخذ منه «عطيل». وهذا يدلّ على أنه قد نقّب في كتاب سنثيو، Hecatommithi، بحثاً عن حبكات محتملة. إن مجموعة قصصية مثل هذه كانت منجمَ ذهب. ولما أثارت هذه الحبكة المتميزة اهتمامه، بحث عن مسرحية قديمة اعتمدتْها هي مسرحية Promos and Cassandra التي كتبها جورج ويتْستون سنة ١٥٧٨، وذلك ليرى إن كان يوجد مشاهد وشخصيات أخرى يمكن أن يقتبسها. كان في

المتناول نماذج أقرب أيضاً، نظراً إلى أن موضوع الحاكم المتنكر كان شائعاً في مسارح لندن. من المهم تفهّم الطابع الفوري للإلهام عند شكسبير. فإن ثبت رواج حبكة أو شخصية في مسرحيتين أو ثلاث، فالفرص كانت سانحة له لاستخدامها. ومع أن «العين بالعين» تجري أحداثها في فيينا في ظاهر الأمر، فإن بيئتها في الواقع هي لندن في أوائل القرن السابع عشر، بضواحيها ومباغيها، بعاهراتها وقوّاديها. إنه عالم ساوثويرك ومسرح Globe. إن «العين بالعين» هي مسوّدة «الملك لير» و«العاصفة»، فالدوق ههنا يتخلّى عن حكم دوقيّته، غير أن المدة بين هذه المسرحية و«الملك لير» تقاس بالانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا. وجدير بالملاحظة أيضاً أن المشاهد الأولى من المسرحية هي المشاهد الأكثر ابتكاراً. وها هي حال شكسبير في عمله المسرحي دائماً، فهو في الغالب أكثر حيوية وإقداماً في بداية كل مشروع منه في آخره.

وفي البلاط، وفي اليوم الذي أعقب أداء «العين بالعين». ساعد إيرل بمبروك في إعداد مسرحية موسيقية عنوانها Juno and Hymenaeus، وعرضها. ومع أن النص غير موجود، فإن بمبروك ربما تلقّى مساعدة من الكاتب المسرحي المعتَمد عند الملك. وفي اليوم التالي،جرى تمثيل «كوميديا الأخطاء»، ثم تلتها في السابع من كانون الثاني «هنري الخامس». كان ذلك نوعاً من المهرجان الشكسبيري الذي شهد في يوم آخر إخراجاً خاصاً لمسرحية «خيبة سعي المحبين» في قصر إيرل ساوثمبتون في لندن. وها هي ذي المسرحية التي يبدو أن لها علاقة بزمرة ساوثمبتون، أو «حلقته» التي انضوى فيها في الأعوام السابقة بعض أشد مؤيدي الملك حماسة. كتب السير والتر كوب، أمين الخزانة، إلى روبرت سيسل في أول الشهر:

لقد أرسلت من يبحث، وأنا أبحث طيلة هذا الصباح عن
ممثلين ومشعوذين وأمثال هذا الصنف من الخلق، ولكن تعذّر

عليّ أن أجدهم، لذلك كتبت لهم أن يطلبوني، فجاء بيربج وقال لا يوجد مسرحية لم تشاهدها الملكة، غير أنهم جددوا واحدة قديمة هي «خيبة سعي المحبين» التي قال إن ظرافتها ومرحها سوف يسرّانها للغاية. ولسوف تُمثّل مساء غدٍ عند سيدي اللورد ساوثمبتون... ورسولي بيربج سوف يُعنى بما يسرّك[٥].

والمرجح هو أن كوثبرت بيربج هو المقصود هنا، وليس ريتشارد بيربج. فليس بالمرجح أبداً أن يُستخدم أكبر ممثل تراجيدي في ذلك الزمن «رسولاً» بين موظفين في الدولة، مع أن اقتران الممثلين بـــ «المشعوذين وأمثال هذا الصنف من الخلق» تظهر احتراماً قليلاً للمكانة الاجتماعية لحرفة التمثيل.

والرسالة مثيرة للاهتمام لأنها تحدد مناسبة معينة يمكن أن تذكر فيها مسرحيات شكسبير «القديمة». وفي وسعنا أن نقرر أنه كتب «عطيل» و«العين بالعين» في العامين الماضيين، وفي السنوات التسع التالية كتب اثنتي عشرة مسرحية أخرى. ويرى بعضهم أن هذا يمثل انخفاضاً عاماً أو متدرجاً في إنتاج مسرحيات جديدة نتيجة شيخوخته أو ضعفه. ولكن إذا افترضنا أنه بدأ كتابة المسرحيات في ١٥٨٦ أو ١٥٨٧، فإن معدل التأليف يبقى نفسه على وجه التقريب طوال حياته. والبرهان الواضح على أنه لم يفقد القوة هو أنه كتب بعد ذلك مسرحيات منها «الملك لير» و «ماكبث» و «العاصفة».

إن أداء «خيبة سعي المحبين» في الأسبوع الثاني من كانون الثاني ذكره دودلي كارلتون عندما قال: «يبدو أن عيد الميلاد سيبقى عندنا طيلة السنة، لذلك لن أتغيب أبداً. لقد أقيمت احتفالات الليلة الماضية عند سيدي لورد كرانبورنز... وفي الليلتين السابقتين عند سيدي لورد ساوثمبتون» [٦]. وبعد ذلك مُثّلت «تاجر البندقية» مُثّلت مرتين في الشهر التالي. والأسرة

الحاكمة لم تكرم كاتباً مسرحياً قط مثل هذا التكريم. وفي هذه السنة أيضاً، صدرت طبعة quarto الرابعة من «رتشارد الثالث»، فالمسرحية مازالت ناجحة بعد مضيّ خمسة عشر عاماً تقريباً على أدائها الأول.

وهناك مسرحية أخرى ذات بنية ونبرة غريبتين ترجع إلى هذه الفترة على ما يبدو. إن «الخير في حسن الختام» تُعتبر كوميديا على العموم، ولكنها كوميديا تكسوها ألوان قاتمة. فالحبكة التي نجد فيها اليتيمة المتيمة هيلينا تلاحق الدوق الأحمق المزدري برترام ليست بالحبكة الأكثر تثقيفاً وتنويراً، بل تكاد تكون نسخة مسرحية رديئة من العلاقة بين المحب والمحبوب، والمعروضة في السونيتات، على أن برترام هو صورة عن «الفاسق الجميل» الذي تتوجه إليه هذه القصائد. وحين تكتب هيلينا رسالة تأخذ الرسالة شكل السونيتا. غير أن المسرحية تصور شخصيةً مخلِّصةً هي الكونتيسة المسنة روسيليون التي وصف برناردشو دورها بأنه «أجمل دور كتب لامرأة مسنّة على الإطلاق». إن بعض التفاوت في نغمة الكتابة دفعت كوليردج إلى التكهن أن المسرحية «قد كتبت في مرحلتين مختلفتين ومتمايزتين قليلاً من مراحل حياة الشاعر»(٧)، وكان يُعتقد عادة أنها إعادة كتابة لمسرحية منسوبة إلى شكسبير هي «نجاح سعي المحبين». ومع ذلك من الأفضل قبول المسرحية كعمل كامل ومترابط.

أخذ شكسبير الحبكة من مجموعة قصصية هي «قصر اللذة» للكاتب وليام بينتر، إلا أن المصدر الأصلي هو كتاب بوكاشيو «ديكاميرون».ومن هذا الكتاب سرق شوسر أيضاً بعض حبكاته. كثّف شكسبير الحدث، وأدخل في الوقت ذاته تعقيدات ملغزة تظهر حبه الخالص للابتكار. تتوازن الحبكات والحبكات الفرعية التي قدمها، ويحاكي بعضها بعضاً محاكاة ساخرة إلى حد ما، ويخلق تصاميم من الصور الفنية التي تشبه ظلال مخرّمات ورقية على

جدار. كما ابتكر شخصية بارولز، العسكري المتبجح، رجل الكلمات المتوالدة التي لا معنى لها، والذي يمكن الآن أن نثبت أنه «نموذج» شكسبيري. لقد أحب شكسبير أولئك الذين يقطنون بريّة الكلمات.

إنها مسرحية صعبة، أي أن شكسبير يجمع فيها على نحو متميز عدة عناصر متباينة، فالحكاية الشعبية تتنافس مع الكوميديا الواقعية، وعناصر الخرافة تتواجد مع عناصر المهزلة. وكثيراً ما يكون الشعر نفسه عويصاً، يكافح فيه المعنى ضد التركيب والإيقاع. إن هيلينا ترثي اللذين يولدون فقراء، مثلاً، فتقول:

نحن الأفقر مولداً،
اللذين أوصد طالعنا المنحوس على أمانينا،
وقد تحمِلنا تأثيراتُه على أن نتبع أصدقاءنا
ونفصح عما يجب أن نفكر فيه نحن وحدنا
فلا نقابل بالشكر أبداً.

وهذا شعر متطلب يستحضر من جديد معاصر شكسبير، الشاعر جون دون. ومن الممكن أيضاً أن تكون هذه الفترة قد شهدت رواج الشعر العويص الذي أتقنه شكسبير كما أتقن غيره من الأشكال. إنها مسرحية صعبة، إلا أنها مسرحية جافة أو مملة أيضاً، تمرين مجهَض في الشكل الكوميدي. ولا حاجة إلى افتراض أي أزمة عميقة في حياة شكسبير الإبداعية أو الخاصة، كما يشير بعض كتاب السيرة، من أجل تفسير هذا الفقدان للقوة. لقد طارت فكرة غامضة إلى وادٍ مظلم، ولما جرى التحقق منها تماماً، ثبت أنها عقيمة ومملة. هذا كل شيء.

* * *

الفصل الثامن والسبعون

طبع الزمان الحادّ

في ٢٤ تموز ١٦٠٥، وظّف شكسبير ٤٤٠ جنيهاً في الأعشار، أو كما يرد في الوثيقة الرسمية، «نصف أعشار الحبوب التي تغلّها البلدات والقرى والحقول في ستراتفورد القديمة، وبيشوبتون وويلكومب»، إضافة إلى «نصف أعشار الصوف والحُمْلان، وكل الأعشار الصغيرة والخاصة»[1]. والعشر هو بالأصل جزء من عشرة من إنتاج الأرض كان الفلاح أو مستأجر الأرض يدفعه للكنيسة، وهذا النوع من الإتاوة قد انتقل إلى المجلس البلدي في ستراتفورد في عهد الإصلاح الديني. كان شكسبير مستأجراً أعشاره من المجلس مدة إحدى وثلاثين سنة. وفي هذا الزمن المتأخر يبدو هذا مسألة عويصة، وأما في ذلك الزمن فقد كان طريقة مصطلحاً عليها ومألوفة لضمان دخل معقول. كان المبلغ الذي أنفقه شكسبير كبيراً في واقع الأمر، ولم يستطع أن يجمع كامل المبلغ دفعة واحدة، لذلك بقي في السنة التالية مديناً للبائع رالف هوبود بنحو ٢٠ جنيهاً. توقع مردوداً سنوياً للمال الموظّف قدره نحو ٦٠ جنيهاً، وهذا كان دخلاً معقولاً، ومع ذلك كان هناك نفقة ونفقتان إضافيتان. فلقد جمع الأعشار ولكنه أُجبر على دفع ١٧ جنيهاً للمجلس مقابل منحه الامتياز. ورغم ذلك كان يجني مبلغاً ضخماً.

إن هذا العقد الطويل الأجل يدلّ على أنه كان حريصاً على ضمان مستقبل أسرته بعد وفاته. فالمسألة كانت مسألة وضع اجتماعي إضافة إلى الوضع المالي. وبما أنه كان مالك الأعشار فقد صُنِّف «قسيساً علْمانياً»، فاكتسب الحق في أن يدفن في القسم الشرقي من كنيسة ستراتفورد، وهذا الحق قد حصل عليه إما بالتوصية وإما بالنيابة. وفي أثناء ذلك، كان شراؤه لمنزل نيو بليس قد أعطاه الحق في أن يُحجز له مقعد في الكنيسة. يبدو أنه كان مهتماً على الدوام بمكانته الاجتماعية الصحيحة في بلدته القديمة. وفي هذه الفترة أيضاً أجّر القسم الشرقي من منزل الأسرة في شارع هنلي لصانع جعة اسمه هيكوكس.

إن صفقة الأعشار قد شهد عليها صديقان سمّاهما فيما بعد في وصيته هما أنطوني ناش من ويلكومب، والمحامي فرانسيس كولنز. وهذان السيدان اللذان أدّيا دوراً خاصاً ومعروفاً في شؤون الكاتب التجارية لا نعرف عنهما إلا قليلاً، وهذه سمة من سمات حياة شكسبير المكتنفة بالغموض في ستراتفورد. لقد كانا جزءاً من عالم مختلف جداً عن عالم الممثلين ورواد المسرح، غير أنه كان يأنس إلى صحبتهما.

إن سعة حال شكسبير لم تمرّ من غير تعليق، ففي «سيرة» أدبية صدرت في تلك السنة لقاطع طريق سيئ السمعة هو جماليل راتسي، يوجد إشارات إلى ممثلين «أثْروا كثيراً إلى حد يتوقع معه أن ينالوا رتبة فارس، أو أن ينضموا إلى أهل السلطة على الأقل، ويجالسوا أعاظم الرجال». وهناك أيضاً تلميح واضح إلى شكسبير في القول: «ستتعلم كيف تكون مقتصداً... وأن تجعل يدك غريبة عن جيبك... وحين تشعر بامتلاء جزدانك، تشتري لك منزلاً أو رتبة لورد في الريف لعل ذلك ينيلك سمعة طيبة ومنزلة رفيعة بعد أن عُفتَ المقامرة بالمال»[٢]. ويتابع الكاتب المجهول قائلاً: «سمعت بالفعل أن بعض الناس قد ذهبوا إلى لندن معْدمين، ثم عادوا منها فاحشي الثراء.» وهذا يوافق حال شكسبير

تماماً. ويبدو أن هذا الكتاب الصغير قد كتبه شخص كان يعرف أحوال شكسبير، والمثير للاهتمام أن يشدد على اقتصاد شكسبير الواضح إضافة إلى نجاحه.

ويوصف الممثّل الثريّ بأنه «عافَ المقامرة» أيضاً، وهذا يؤكد أن شكسبير قد اعتزل المسرح خلال عام ١٦٠٣ أو ١٦٠٤. وشراء الأعشار يؤكد، كما رأينا، أن دخله السنوي والمستقل أكبر من دخل ممثل. وإذاً يتضاعف عدم ترجيح تجواله مع فرقة الملك في خريف تلك السنة وشتائها. لقد أُكرهت على التجوال من جديد، بما أن انتشار الوباء الجديد كان يعني إغلاق المسارح من تشرين الأول إلى منتصف كانون الأول. ومن المسرحيات التي أخذتها معها «عطيل» و«العين بالعين»، ومسرحية بن جونسون «فولبون»، ويبدو أن رحلتهم قد بلغت بارنستابل غرباً، واشتملت في الطريق على أوكسفورد. وسافرون والدن، وربما مكثت بالفعل في الأقاليم حتى أعيد فتح مسرح Globe في ١٥ كانون الأول. وبعد اثني عشر يوماً مثّلت الفرقة أمام الملك.

كانت الفرقة تمثل في أوقات متقلبة، وأمام ملك أُشيع أنه في حالة من الذعر والقلق. ففي أول تشرين الثاني، أُفشِيت للعالم أسرار المؤامرة المعروفة باسم «مؤامرة بارود المدافع»، ومحاولتها الطامحة وغير المسبوقة إلى تفجير الملك والبرلمان. ولقد أدّت هذه المؤامرة إلى تجديد الارتياب بأتباع الكنيسة الرومانية واضطهادهم، وبالطبع كانت ضراوة الحملة في ستراتفورد ووراريكشير أشد منها في أي مكان آخر. كان رأس المتآمرين روبرت كاتسبي، من واريكشير، حيث التقى المتآمرون، بل إن أحدهم استأجر قصر كلوبتون في ظاهر ستراتفورد ليكون قريباً من زملائه. وفي أعقاب اكتشاف الخامس من تشرين الثاني، استولى نائب عمدة ستراتفورد على حقيبة سفر «مليئة بأردية الكهان والصلبان وكؤوس القربان، وغيرها من عدة التقديس». وافترض أنها «سُلّمت لرجل يدعى جورج بادجر»[٣]. كان بادجر تاجر ألبسة داره حذاء دار شكسبير في شارع هنلي. وكان شكسبير يعرفه، لذلك سرعان ما أخبرته أسرته بالكارثة التي نزلت بهم.

أصدر البرلمان تشريعاً جديداً ضد أتباع الكنيسة الكاثوليكية العصاة، وصرّح الملك نفسه، بحسب رواية سفير البندقية: «أنا مرغم من غير أدنى شك على تلويث يدي بدمهم، وعلى خلاف إرادتي تماماً...»[٤] كان ذلك الزمن بالنسبة إلى أسرة شكسبير زمن التباس وغموض. ففي ربيع تلك السنة، مثُلت سوزانا شكسبير أمام القضاة لأنها أهملت تناول العشاء الرباني في عيد الفصح، وأُدرج اسمها مع عصاة كاثوليكيين معروفين في البلدة، ومن ضمنهم صديق شكسبير القديم همنت سادلر ــ عرّاب ابنه المتوفَّى. ولابد أن يكون أحد المقربين قد أكد لها خطورة وضعها، بما أن كلمة dismissa (مبْعدة، منبوذة) قد كُتبت فيما بعد حذاء اسمها. كان عليها أن تُظهِر الامتثال بتناول العشاء الرباني. وبعد ثلاث سنوات، مثَل رتشارد شكسبير، شقيق الكاتب المسرحي، أمام محكمة ستراتفورد من أجل إساءة غير محددة، وأُلزم أداء غرامة مقدارها ١٢ بنساً من أجل مصلحة فقراء ستراتفورد، وهذا يشير إلى أنه اقترف ذنب العمل في يوم السبت.

كانت ردة فعل شكسبير على أحداث ١٦٠٥ العنيفة هي كتابة مسرحية ذات مغزى محافظ وتقليدي في ظاهر الأمر. عُنيت «ماكبث» بالعواقب الرهيبة لمقتل ملك يحكم بتفويض من الله، ويتخلل المسرحية نفسها إشارات إلى محاكمات المتآمرين في ربيع ١٦٠٦. ويوجد فيها تلميح إلى «المراوغة»، وهي فكرة ظهرت عند محاكمة الأب اليسوعي هنري غارنت الذي شُنق فيما بعد. وحين علّقت السيدة ماكبث على موضوع الخيانة: «كل من يفعل ذلك هو خائن، ويجب أن يُشنق»، ربما ضجّ مسرح Globe بالهتاف والتصفيق. وفي المسرحية أيضاً استحضار للسلالة الستيوارتية مع إشارة إلى الملوك الذين سيحكمون إنكلترا إضافة إلى إسكتلندا. وبما أن المسرحية مغموسة في السحر، وهو الموضوع الأثير عند الملك جيمز، فإن الشك ينتفي في أنها قد أعدّت عمداً لكي تروق الملك الجديد. يمكن أن يقال إن ساحرات «ماكبث»

يتآمرن على الملك الشرعي بالإعلان عن عظمة ماكبث، ومنذ خمسة عشر عاماً، كانت قد حوكمت ساحرات إسكتلنديات بتهمة التآمر على جيمز نفسه. والتوازي واضح. وفي السنة السابقة، حيّت ثلاث عرّافات الملك جيمز عند بوابة كلية أوكسفورد، ونادينه بسليل بانكو الحقيقي. ولذلك يرفض شكسبير أن يشرك بانكو في مؤامرة ماكبث على دنكان،ملك إسكتلندا، وهذه مخالفة صريحة للمصدر. كان شكسبير يكيّف افتراضات جيمز ومعتقداته مع مسرح جدير بالتذكر، وبمعنى ما كان يضفي عليها القداسة ويحوّلها إلى أسطورة.

لقد كتب شكسبير وعينه الأخرى على غير الملك. ابتكر مسرحية «ماكبث» من أجل تسلية الجميع. فهي تُدخِل إلى خشبة المسرح أشباحاً إضافة إلى السحر والدم المسفوك. وبالنسبة إلى جمهور مطلع القرن السابع عشر، أي شيء كان يمكن أن يروقه أكثر من اقتران الملكية بالغموض؟ إن مشهد الوليمة الذي يظهر فيه شبح بانكو لماكبث كان له وقع شديد في نفوس معاصري شكسبير. والمسرحية قد اكتسبت إحساساً مقارباً للإحساس السلتيّ بالقدر والخوارق. لذلك يرفض الممثلون تسميتها «ماكبث»، وهم لا يزالون إلى اليوم يسمّونها «المسرحية الإسكتلندية». وكأن شكسبير المتعمق في المصادر الإسكتلندية قد تملّكه نوع جديد من التخيّل، وهذه شهادة على حساسيته غير العادية، وقدرات عقله الباطن على التمثّل.

إن «ماكبث» هي أقصر مسرحية كتبها شكسبير ــ «كوميديا الأخطاء» فقط أقصر منها ــ ومدة تمثيلها تقارب الساعتين. وهي خالية على نحو ملحوظ من لغة التجديف والتقديس، وهذا مردّه إلى إجراء اتخذه البرلمان في آذار ١٦٠٣ حين أصدر قانوناً من أجل «كبح شتائم الممثلين» مُنع فيه «التسافه والتجديف على الله في المسرح العام». وذهب بعضهم إلى أن قِصَر المسرحية النسبي يشير إلى المدة المتوقعة لانتباه الملك، ولكن هذا غير محتمل. ربما كان نتيجة حذف مدير الاحتفالات، على أن الأرجح هو أن المسرحية ذاتها قد

اقتضت هذا الطول. إن كثافة حدث القتل وتركيزه يتطلب قرعاً متصلاً للطبول. وعلى الرغم من أن الالتباس الضئيل في دوريْ ماكبث والسيدة ماكبث يوحي أن شكسبير ربما بدأ المسرحية من غير أن يعرف من منهما سوف يقتل الملك، فإن التأثير يتصف بالتماسك. لقد صاغ شكسبير الشعر وشذّبه حتى أصبح أشبه بالصدى، ويكاد من سرعته لا يدرك، كما أن صور الحدث المندفع تتخلله كله. يُذكر «الزمن» أربعاً وأربعين مرة. ولا وجود للتوريات، وهناك مشهد «مضحك» واحد يستجيب فيه البوّاب للطرق،ومع ذلك من الصعب أن يكون «مضحكاً» بما أن البواب صِيغ على مثال بواب الجحيم، وإشارات البوّاب المدروسة إلى تفاصيل المؤامرة الأخيرة في مناجاته تتخللها دعابات عن المشنقة تبعث القشعريرة.

إن البوّاب هو بالفعل صورة عن بوّاب الجحيم في مسرحيات الأسرار، ولوحظ أن مشهد الوليمة في المسرحية مرتبط بمشهد الوليمة في ذلك الجزء من سلسلة مسرحيات الأسرار الذي عنوانه «موت هيرودس». إن الموت والقدر في المسرحيات القديمة باقيان في عمل شكسبير المسرحي، كسياق آخر للظلام والخوف من الغيب. وشكسبير أكثر اهتماماً بقوى الأرض القديمة منه ببشائر السماء. إن «ماكبث» هي قصيدة الليل. ومع ذلك فإن أي مناقشة لشخصية ماكبث نفسها لا تحتاج إلى فكرة الظلام. فهو أكثر شخصيات المسرحية طاقة وحيوية، هو قوة طبيعية تتعدى أي مفهوم تقليدي للخير والشر. إنه يشاطر السامي سموَّه. ويبدو أنه يبحث عن قدره، شأنه في ذلك شأن كثير من أبطال شكسبير التراجيديين.

وبما أن المسرحية مذكورة فيما قدّمه الممثلون الأولاد في فرقة كاتدرائية القديس بولس في مطلع تموز ١٦٠٦، فمن المؤكد أنها قُدمت في مسرح Globe قبل ذلك التاريخ. وهكذا فإن «ماكبث» قد مُثّلت خلال الموسم الذي يبدأ من عيد الفصح في ٢١ نيسان حتى منتصف تموز، حين أُغلقت

المسارح من جديد بسبب الوباء. بقيت فرقة الملك في جوار لندن مدة من الزمن، على أي حال، وذلك للترفيه عن كريستيان ملك الدانمارك، زوج شقيقة جيمز، إذ بقي في إنكلترا من ١٥ تموز إلى ١١ آب، وأخذ هيمنجز أجور «ثلاث مسرحيات مُثّلت أمام جلالته وأمام ملك الدانمارك في غرينتش وقصر هامبتون». وهناك تأكيد مقنع أن «ماكبث» كانت إحدى هذه المسرحيات، وجرى أداؤها أمام الملكين في أوائل آب.

ومع ذلك، ليس واضحاً على الإطلاق أن الملك كريستيان ومضيفيه قد شاهدوا الدراما العظيمة. كان الملك الدانماركي سكيراً، وقد أُخذ من إحدى الحفلات محمولاً وهو مغمى عليه. ويبدو أن الجميع احتذوا حذوه، بحسب كلام السير جون هارينجتون: النبلاء الانكليز «ينغمسون في الملذات البهيمية»، في حين أن نساءهم «يأخذهن دوار السكر.» وأضاف قائلاً: «لم أرَ قط مثل هذا الافتقار إلى النظام الحسن والتعقل، والرزانة. لقد زال من قلوبنا فزع المؤامرة»(٥). سقط الرجال على الأرض، وأصيبت النساء بالغثيان، وهذا يشير إلى التغير الذي حدث بعد إليزابيث. فإن كان ذلك المجتمع جديداً، فهو لم يكن مجتمعاً أكثر احتشاماً بالضرورة.

بدأت فرقة الملك بعد هذه العروض موسم التجوال في كنْت Kent، حيث مثّلت في دوفر، وميدستون، وفيفرشام. كما ارتحلت إلى سافرون والدن، وليستر، وأوكسفورد، ومارلبورو. ومن المغري أن نصدق أن شكسبير كان معها عندما زارت دوفر في بداية تشرين الأول، ولو لم يكن ذلك إلا لأن تلك البلدة ذات حضور مهم في مسرحيته التالية. ولكن مثل هذه الارتباطات لا تخلو من خطر.فلا داعي للافتراض أن شكسبير قد ارتحل مع الفرقة، فهناك أسباب كثيرة تدعونا إلى الاعتقاد أنه كان مشغولاً في مكان آخر.فرغم كل شيء، فرغ في غضون هذه السنة من كتابة «الملك لير».

الفصل التاسع والسبعون

لكم تذهب بعيداً !

هناك أدلة وافرة على أن «الملك لير» (King Lear) قد مُثّلت أول مرة في البلاط في ٢٦ كانون الأول ١٦٠٦. وعلى صفحة غلاف طبعة quarto الأولى، يعلن الناشر إنها «قد مُثّلت أمام جلالتي الملكين في وايت هول عشية عيد القديس ستيفان في عطلة عيد الميلاد». وينفرد اسم «السيد وليام شكسبير» بأعلى صفحة الغلاف بالخط العريض والمزخرف. وهذه إشارة واضحة إلى بروزه، وإلى ما سيدعوه عصر لاحق «تقدير الاسم». كما أنها طريقة في تمييز هذه المسرحية من مسرحية قديمة بالاسم ذاته مع اختلاف رسم الاسم (King Leir) نُشرت في ١٦٠٥.

كان هناك ترابطات واضحة مع «ماكبث» التي أُلِّفت قبلها مباشرة. كلتا المسرحيتين اهتمت بما يمكن أن ندعوه تاريخ بريطانيا الأسطوري، على أن للمسرحيتين كلتيهما مغزى معاصراً. فلقد أظهر كثيرون حماقة لير في تقسيم مملكته في وقت كان الملك جيمز عازماً على توحيد مملكتي إسكتلندا وإنكلترا المنفصلتين في مملكة واحدة هي بريطانيا العظمى. وفي الفصل الثالث تحلّ كلمة «بريطاني» محل كلمة «إنكليزي». وكان الملك جيمز قد حذّر ابنه في رسالته الملكية، Basilicon Doron، قائلاً «إن تقسيمك مملكتيك سوف تترك به بذرة الشقاق والخلاف لذريتك». ويمكن أن توصف «الملك

ليرِ» بأنها تأمل في ذلك الموضوع. ومن جديد أُعطي القرار السياسي بعداً مسرحياً وحتى بعداً أسطورياً. ففي «الملك لير»، كما في «ماكبث»، استحضار لسلسلة مسرحيات الأسرار في العصور الوسطى. يصبح لير شخصية مقدسة تتعرض للضرب والسخرية. يدفع استخدام الأساطير الإنكليزية شكسبير مرة أخرى إلى استدعاء قوى الدراما القديمة. فلو تأكدت مَلَكيّة لير على خشبة المسرح، ربما باعتمار التاج، لدعمَ سلطتَه الموروثة إصرارُ جيمز على الحق الإلهي، وهذا يجعل انحطاط لير وسقوطه أكثر إفزاعاً للجمهور المعاصر، وحتى يتذوق المشاهِدُ المسرحيةَ، عليه أن يستوعب تماماً فكرة النظام الملكي المقدس.

يمكن أن نوزّع الأدوار من جديد. لقد تفوق رتشارد بيربج في دور لير، بل قيل إن الملك الكهل قد «عاش فيه». وأدّى روبرت آرمن دور المهرج، وربما دور كورديليا. وقد يكون هذا «الازدواج» غريباً، غير أنه يوضح الاختفاء الغامض للمهرج في الفصل الثالث الذي تظهر فيه كورديليا. و أن يؤدي ممثل هزلي دور كورديليا لا يتناسب مع الذوق الحديث على كل حال. من السهل تصور ولد يؤدي الدور. ويمكننا أيضاً أن نتصور بيربج وآرمن على خشبة المسرح يصارعان العاصفة ــ أو بالأحرى يجاهدان حتى يسمعهما الجمهور وسط جلبة الطبلات والمفرقعات، وقنابل المدافع المدحرجة في صوانٍ معدنية.

ربما مثّل شكسبير الشاب في إخراج مبكر لمسرحية «الملك لير» القديمة. ولقد طُرح أن هذه المسرحية الأولى قد كانت جزءاً من عمله أيام الشباب، ولكن الأرجح هو أنه تذكّر انهماكه فيها وهو شاب، ثم أعاد كتابتها كلها من أجل فرقة الملك. واستعداداً لذلك قرأ هولنشيد وكتاب فيليب سيدني، «أركاديا». ولابد أنه كان يقرأ أيضاً كتاب مونتين الذي ترجمه فلوريو، بما

أن مئة كلمة جديدة في ذلك الكتاب تعاود الظهور في «الملك لير». كان بالغ الحساسية لجرس الكلمات وإيقاعها إلى حد تمكّن معه من ترديدها بلا عناء بعد أن واجهها أول مرة.

وقرأ أيضاً وصفاً لبعض الارتكابات الروحية للكهنة اليسوعيين في كتاب صموئيل هارسنت «بيان عن الادعاءات الكاثوليكية الفاضحة». كان لذلك البيان بعض الصدى بعد اكتشاف مؤامرة «بارود المدافع»، ولكنه كان له أهمية معينة بالنسبة إلى شكسبير. فمن بين الكهنة اليسوعيين الذين اتهموا بادعاء القدرة على طرد الأرواح من أجساد بعض الخادمات البسيطات، كان توماس كوتام و روبرت دبديل. كان كوتام شقيق جون كوتام، المدرس في ستراتفورد، والذي قد يكون شكسبير مديناً له بالتعرف منذ أعوام عديدة إلى أسرتين من عصاة لانكستر في هوتون تاور و رافورد هول. وكان دبديل جاراً لآل هاثاوي في شوتري، وربما داوم مع شكسبير في مدرسة ستراتفورد بما أنه تربه. لذلك ربما لجأ شكسبير إلى ما رواه هارسنت للحصول على أخبار عن معاصريه، واكتشف بالمصادفة أو على نحو غير مباشر مادةً للإفادة منها في «الملك لير».

يمكن أن نتصور قدرة عقله وخياله الهائلة على التمثّل، فهما يلتقطان نتفاً تُصقل فيما بعد حتى تتوهج.إنه يدمج كثيراً من العناصر المتنافرة، ويصهر كثيراً من المصادر المتضاربة، حتى ليستحيل تقدير الموقف الذي يأخذه من الدراما المتكشفة للملك لير. إنه مستغرق في المادة التي يتناولها إلى حد تنعدم فيه الفرصة أو المناسبة لتوزيع أحكام إلا من النوع المسرحي الصارخ. ليس للدراما «معنى» حاسم. ففي مسرحية حافلة بالسخط والموت، قد يكون هذا أقسى درس. ومع ذلك قد تحتوي المسرحية على خلاص. فأن تشاهد «الملك لير» معناه أن تقارب الإدراك أن الحياة لا معنى لها بالفعل،

وأن هناك حدوداً للفهم الإنساني. لذلك فنحن نرزح تحت عبء ثقيل يجعلنا نتواضع. هو ذا ما تنجزه لنا التراجيديا الشكسبيرية.

نحن نلمح هنا النماذج الملحّة والفطرية للتخيل عنده، والتي لا علاقة لها بالعظات والمواعظ.لقد اندفع اندفاعاً سريعاً بكلمات وموضوعات متوافقة، وعبارات وأوضاع متوازية، مقابلاً بين شخصيات وأحداث، وصانعاً أقدارها. لقد ارتجل، ثم فاجأته شخصياته. التقط المواد من أي مكان، وكل مكان. إن تظاهر «المسكين توم» بالجنون، مثلاً، تضخّمه التلميحات إلى وصف صموئيل هارسنت للمس الشيطاني الظاهر، فلقد استخرج الكهنة اليسوعيون أمام حشد كبير من الناس أرواحاً شريرة متنوعة من أجساد النسوة. ويستخدم شكسبير أسماء الشياطين التي استُحضرت في هذه المناسبة. كما أنه يقتبس لغة المسّ. وكانت هذه طريقة للإيحاء أن توم يتظاهر بالجنون، على غرار الكهنة المنهمكين في ما يصفه هارسنت بـــ «عمل الشعوذة، وخداع الناس بالمعجزات الزائفة». ولكن أليس هناك علاقة بين المسرح وطقوس استحضار الأرواح هذه أمام حشد مندهش ومرتاع من الناس؟ وكأنما «خرافة» الكهنة الكاثوليك، تُستنسخ على نحو ما، أو تُستكمل عن طريق أوهام المسرح. إن استحضار الخرافة الكاثوليكية الرومانية التي لا تبْضع حماقة توم أبداً، تضفي على نحو ما مزيداً من القداسة على رعب لير، وربما قادت شكسبير إلى التأمل في طبيعة الوهم ذاته. إن قوى الكهنة اليسوعيين تبدو مؤثّرة حتى عندما تكون مدّعاة.

لذلك اعتقد كثير من الباحثين أن «الملك لير» مسرحية أسرار في كل شيء إلا الاسم، فهي صدى للطقس الكاثوليكي الذي يرضي جوع معتنقي الدين القديم إلى الطقوس الدينية وصور القديسين. إن الرغبة في الشعائر تدوم أكثر من الإيمان الذي مارسها. قد يتضمن الطقس نعمة أو خلاصاً في واقع

الأمر. ومن المؤكد أن عامي ١٦٠٩ و ١٦١٠ قد شهدا أداء فرقة من الممثلين الكاثوليكيين لمسرحية «الملك لير» في كثير من منازل يوركشير المتعاطفة. ومن السخف أن نطرح أن هذا كان خطة مدروسة من جانب شكسبير. فالأرجح هو أن قوى طبيعته قد استوعبت الحقائق المقدسة، إضافة إلى الحقائق الدنيوية. وأن هذا النكوص إلى الصور القديمة كان تلقائياً بالكلية.

وهناك «مصدر» آخر للمسرحية. كان رجل البلاط، و«النبيل المتقاعد» بريان أنيسلي يعاني من خرف الشيخوخة. ورغبت اثنتان من بناته أن يُعلن أن مجنون، وبالتالي «غير قادر على التحكم في نفسه أو ضبط أملاكه»[١]. غير أن ابنة ثالثة، واسمها كورديل، أو كورديليا، دفعت التهمة عن أبيها أمام اللورد سيسل. وبعد وفاة والدها في صيف ١٦٠٤، ورثت كورديل بالفعل معظم أملاكه. ثم إنها مالت إلى الاقتران بالسير وليام هارفي، زوج أم ساوثمبتون. وعُرفت الحادثة خارج دائرة ساوثمبتون، ولعلها استحثت بالفعل إحياء نسخة المسرحية القديمة (King leir) في ١٦٠٥. كان يحدث على الدوام أن تقدَّم في دور التمثيل حادثة معاصرة مثيرة. ربما مثّلتها فرقة الملكة في Red Bull، مثلاً، وهي دار للتمثيل بُنيت في ١٦٠٥. من أجل تقديم مسرحيات شعبية أو مبسطة مثل هذه لجمهور من «العتالين وسائقي العربات الأميين»[٢]، بحسب تعبير توماس ديكر.

تترك «الملك لير» مصادرها خلفها. إن شكسبير يزيل التلميحات المسيحية للدراما القديمة ويعطيها جواً وثنياً. هذه مسرحية تلتزم فيها الآلهة الصمت. يزيل شكسبير منها عناصر قصص المغامرات، ويصنع حبكته من عدم الولاء ونكران الجميل. فالخاتمة السعيدة للمسرحية الأصلية مثلاً، يتخلّى عنها هنا من أجل نهاية فاجعة وخارقة للأبطال. لقد اخترع موت كورديليا المحمولة على ذراعي والدها، وهذا مشهد لا يوجد في أي مصدر. إن رعب

تلك الخاتمة المتواصل قد حثَّ ناقداً بارزاً هو فرانك كيرمود على أن يسلّم بـــ «القسوة المفرطة» للمسرحية، و بـــ «الموقف الذي يكاد يكون سادياً حيال المشاهد»[٣]. ولاشك في أن موت كورديليا كان مفاجأة غير سعيدة لكل من عرف المسرحية القديمة. إن «الملك لير» أكثر عمقاً، وأشد قتامة من أي أصل مفترض، ففي موضع ما في داخلها تفعل قوى التسامي فعلها.

تحفل المسرحية بصور الجسد البشري المعذب المشوّه، وكأنما شكسبير كان يستحضر صورة الإنسان السامي وهو يتمزق وتتقطع أوصاله. يدور الدولاب دوراناً بطيئاً، ويقذف بالجميع إلى التبريح والفوضى. وتستدعي المسرحية بعض أبقى الأفكار المستحوذة على شكسبير، ولاسيما فكرة الأب والابنة. والأسرة، والصراع داخل الأسرة، هما أساس المسرحية نفسها. الأسرة موجودة في مركز عمله المسرحي بالفعل، فهو مشغول بالصراع الأسري أكثر من أي كاتب مسرحي آخر. والحدث في «الملك لير» نفسها لا يوجد إلا داخل سياق العداء والغيظ الأسريّين. يجتمع شمل لير وكورديليا، ولو لم يتصالحا بالضرورة، ويستبقا اجتماع شمل الأسر في مسرحيات لاحقة، حيث يحقق الأب والابنة على وجه الخصوص توافقاً لائقاً بالحياة ـــ سواء أكانا بيركليس ومارينا، أم ليونتس وبيرديتا، أم بروسبيرو وميراندا، أم سيمبلين وإموجين. والرنة اللاتينية لأسماء البنات توحي أيضاً أنهن رموز أولية أو مصطلح عليها للحب البنويّ. وفي المقابل، فإن الآباء والبنات في المسرحيات المبكرة ليسوا على وفاق ـــ كابيولت وجولييت، شايلوك وجيسيكا، ليوناتو وهيرو، برابانتيو وديدمونا، إجيوس وهيرميا، باتسيتا وكاترينا، هم الأمثلة الأبرز. وهذا نموذج أشد إلحاحاً من أن يُهمل تماماً. ففي المسرحيات المتأخرة، عندما كان شكسبير يدنو من آخر عمره، يلتقي الأب المتقدم في السن مع ابنته التي طال غيابها، وهذا اللقاء قد يصاحبه شعور بالذنب والخجل، غير أنهما يضربان صفحاً عن كل شيء. يندر أن توجد أمهات

وبنات في مسرحيات شكسبير. فالرابطة الأوثق هي بين الأب والابنة. قد لا يكون هذا نمط حياته، بل من الواضح أنه نمط تخيّله.

وهناك وجه آخر لعمله المسرحي لا يُلحظ عادة. ففي الدراما الحديثة يكون السياق المقبول هو سياق المذهب الطبيعي، والذي يحوّله بعض الكتاب المسرحيون إلى الشكلانية أو الطقس. وفي أوائل القرن السابع عشر كان السياق الأساسي هو سياق الطقسية والشكلانية، وإليهما كان يمكن أن يضيف شكسبير لمسات الواقعية والطبيعية. لذلك يجب أن نعكس جميع التوقعات الحديثة، إذا شئنا أن نستوعب «الملك لير» كما ينبغي.

يوجد اختلافات عديدة بين طبعتي quarto و folio للمسرحية وهذه الاختلافات دفعت محرري طبعة أوكسفورد لمسرحيات شكسبير المعتمدة إلى طبع نسختين منفصلتين وكأنهما بالفعل مسرحيتان متمايزتان. كان عنوان المسرحية في طبعة quarto «تاريخ الملك لير»، وعنوانها في طبعة Folio «مأساة الملك لير». ويبدو أن الطبعة الأولى قد نُقّحت بعد مضيّ نحو خمس سنوات على أدائها، وفي تلك المرحلة أُدخلت التقسيمات الجديدة إلى فصول ومشاهد. وتحذف طبعة Folio المتأخرة ثلاثمئة بيت من طبعة quarto القديمة، وتضيف مئة بيت «جديد». وفي طبعة quarto يوجد إشارة واضحة إلى أن كورديليا تقود جيشاً فرنسياً على الأرض الإنكليزية، في حين أن التركيز في طبعة Folio يكون على الأوضاع المحلية المعقدة، وليس على الأوضاع الأجنبية. وكورديليا أقوى حضوراً في طبعة quarto منها في طبعة Folio.

وبما أن بعض الأبيات المحذوفة تفصح عن وجود الجيش الفرنسي على أرض إنكلترا، فقد تكون حُذفت بأمر من مدير الاحتفالات. ولكن الأرجح هو أن شكسبير كان يستجيب للضرورات المسرحية، إذ إن النسخة الأقدم لا تعزل و توضح شخص لير بما فيه الكفاية. فهي تشتت الاهتمام والتأثير اللذين يمكن

أن يتركزا تركيزاً أكثر فائدة على الفرد التراجيدي الوحيد. وربما يكون ذلك اختلافاً بين كلمتي «تاريخ» و «تراجيديا» على صفحتي الغلاف الخاصتين بكل منهما. إن الطبعة المتأخرة أكثر إيجازاً وتركيزاً، إضافة إلى عناية أكثر بوتيرة الحدث. إن مئات التغيرات الطفيفة بين الطبعتين،والمتوافقة مع إعادة كتابةٍ سريعة قام بها كاتب مسرحي مستغرق في عمله، تكشف أيضاً عن عملِ مخيلةٍ درامية بكل معنى الكلمة، عمل يرمي إلى إحداث تأثيرات مسرحية خالصة. وهي تثبت بلا أدنى شك أن شكسبير لم يكن ينفر من التنقيح الموسّع، وإعادة كتابة مادته عندما تتطلب المناسبة ذلك. لقد كان عمله مطرد التقدم دائماً.



* * *

الفصل الثمانون

هذا السياق لحياتي مثير للاهتمام

عاد شكسبير إلى ستراتفورد في صيف ١٦٠٧ على أبعد تقدير من أجل حضور زواج كبرى بناته. وسوزانا شكسبير التي سُمّيت عاصية في السنة السابقة، قد امتثلت الآن للقانون في ظاهر الأمر، وربما فعلت ذلك بغية تسهيل أمور العرس ذاتها، كان الزوج جون هول من أنصار مذهب التطهر على كل حال، وبالتالي فإن الأسرة ذاتها لم يكن عندها انحياز ديني كبير.

وفي ٥ حزيران، ذهب وليام شكسبير مع أسرته إلى الكنيسة حيث تقتضي الطقوس أن يتخلّى عن ابنته عند المذبح للزوج الجديد. ووعد بأن يهبهما نحو ٥٠٠ دونم من أرض ستراتفورد القديمة التي اشتراها من أسرة كومب منذ خمس سنوات خلت. وهناك ما يدعونا إلى الافتراض أن سوزانا كانت الابنة الأثيرة عنده. ولاشك في أنه آثرها في وصيّته. ولعلها ورثت بالفعل شيئاً من روحه، فعلى شاهدة قبرها مكتوب أنها «تفوق بنات جنسها ذكاء» و«مدركة سبيل الخلاص». وأضاف كاتب الشاهدة أن «شيئاً من شكسبير كان فيها». لذلك لا بد أن الناس وقتئذ كانوا يعرفون أنها تشبه أباها بعض الشبه. كما كانت تستطيع أن توقّع اسمها، وهذه المهارة لم تمتلكها أختها جوديث.

كان زوجها، جون هول، طبيباً. وبما أن شكسبير يُظهر احتراماً بالغاً للأطباء في مسرحياته المتأخرة، فإن الاقتران كان مباركاً بالتأكيد. كان الزوج أصغر من شكسبير بإحدى عشرة سنة فقط، وبالتالي فإن سوزانا قد تزوجت شخصاً وجاهته لا تختلف عن وجاهة والدها. كان جون قد ولد في بيدفوردشير، ودرس في كلية الملكة في كامبردج، حيث نال شهادة عالية في الطب. وسافر مدة إلى فرنسا، ثم زاول المهنة في ستراتفورد عدة سنوات قبل زواجه. وسكن الزوجان في منزل نيو بليس مدة من الزمن بعد الزواج، وربما لم يلبثا أن اشتريا منزلاً على بعد مئات الياردات عن المنطقة المعينة على الخرائط باسم «البلدة القديمة». ومازال مبنى من الخشب قائماً، وأصبح معروفاً باسم «مزرعة هول». غير أن هول وزوجته عادا إلى نيو بليس بعد وفاة شكسبير

أصبح هول صديق شكسبير المؤتمن، فسافر معه إلى لندن أحياناً، و«أثبت» صحة وصيته. وكان يدوّن يوميات طبية، أو سجلَّ حالات نُشر بعد وفاته بعنوان غريب بعض الشيء هو «ملاحظات مختارة حول أجسام إنكليزية». وهنا نجد الدليل على أن هول كان يعتني بأسرته. ولما عانت سوزانا من آلام المغص، مثلاً، «عمدتُ إلى حقنها بالنبيذ المسخّن، وفي الحال أطلق كثيراً من الريح، وخلّصها من الألم كله». وعانت ابنتهما إليزابيث في صباها من التشنج، فدَلَك والدها ظهرها بالطيْب، ومسّد رأسها بزيت اللوز «فنجت من الموت». وبكلمات أخرى، كان هول يؤمن بالأدوية العشبية، فعالج مرضى آخرين باللؤلؤ. وبودرة الرقائق الذهبية، وغيرها من المعادن النفيسة. واستخدم أدوية القيء والإسهال، وكانت النتائج طيبة. كتب مريض محظوظ قائلاً: «أنا أعرف بالخبرة أنه ممتاز في ذلك الفن»[١]. ويمكن أن نفترض أنه عالج والد زوجته في أرذل العمر، على أن سجّلاً عن خدماته لم يُستردّ بعد.

ومثير للاهتمام على كل حال أن شكسبير قد استخدم في مسرحياته السابقة لغة ما يمكن أن يسمى الطب الشعبي ومصطلحاته، مع تلميحات إلى نبات worm wood الطارد للديدان، وإلى سم الفئران، والشراب، والبلسم، ولكن منذ تصادق مع صهره، أخذ يدخل مجموعة أغرب من الأدوية من مثل الطقسوس والقثّاء والخبّازى واللفّاح. وفي «الخير في حسن الختام» يكتب عن الناسور، ويشير إلى جالنيوس وباراسلوس، وفي «بيركليس» يعيد الطبيب سيريمون الحياةَ إلى ثيسا Thaisa بـــ «فضل شرب نقيع الخُضَر والمعادن والأحجار». ولا يسعنا تلافي الاستنتاج أن اهتمامه بمثل هذه الأمور قد أثارته معالجات صهره الناجحة. وحين يتلو ثيرسيتيز في «ترويلوس وكريسيدا» قائمة أمراض تضمّ الشلل المشعر بالبرد وألم الورك، ربما كان يقرأ من سجل حالات الطبيب هول. وفي سجل الحالات هذا برهان على أن هول لم يكن بأي حال متعصباً لمذهب التطهر. فلقد نجح في معالجة كاهن كاثوليكي، وكتب «لقد شفي الكاثوليكي خلافاً لكل التوقعات». وأضاف باللاتينية:Deo qratias (الحمد لله). ويمكن أن نتصوره متطهراً معتدلاً، وزوج امرأة عاصية، لذلك رضي أن يتغاضى عن الفروق الدينية.

وحدثت وفيات وولادات أخرى في أسرة شكسبير القريبة. ففي سجل كنيسة القديس ليوناردو في شوريدتش مدَّونٌ أن «إدوارد ابن إدوارد شاكسبي Shakesbye قد عُمّد في يوم مولده» في ١٢ تموز ١٦٠٧. ويوحي تعميد الولد في يوم مولده أن هناك حاجة ملحة إلى ذلك، وبالفعل مات الولد بعد شهر. وفي ١٢ آب دُفن في كنيسة جايلز في كريبل جيت، حيث يذكر السجل في حينه «إدوارد، ابن إدوارد شاكسبير Shackspeere الممثل: ابن غير شرعي». كان الطفل ابن شقيق شكسبير الأصغر. والاسم «إدوارد» في سجلات الكنيسة هو تصحيف لاسم «إدموند»، وهو التباس شائع في وثائق المرحلة، واسم الطفل السيىء الحظ هو الذي أوقعهم في هذا الخطأ.

وهكذا يمكننا أن نستنتج أن إدموند شكسبير قد سافر إلى لندن، واتخذ حرفة «التمثيل» محاكياً بذلك عمل شقيقه المشهور. ولا ندري أزاول الحرفة بناء على نصيحة أخيه، أم أنه احتذى حذوه ليس غير. وإن تعميد ابنه في شوريدتش، ودفنه في كريبل جيت لابد أن يعنى أنه كان مقيماً في الضواحي الشمالية، وربما كان يمثل في مسرح Curtain. كان يسكن على مقربة من مسكن شكسبير في شارع سيلفر في الواقع، ومن الممكن أيضاً أنه شاركه في المسكن. وبما أن زواجه غير مسجل في أي سجل رسمي، فإن الولد الذي أنجبه ابن زنا. وهذه الظاهرة لم تكن نادرة في أوائل القرن السابع عشر في لندن، غير أنها تشير إلى أن إدموند شكسبير كان، وهو في منتصف العشرينات من العمر، يحيا حياة الممثل الشاذة بعض الشيء.

وهناك أحداث محليّة أخرى ينبغي تسجيلها. ففي ١٤ تشرين الأول ١٦٠٧، عُمّد في كنيسة ستراتفورد ابن رتشارد تايلر باسم «وليام»، وربما كان وليام شكسبير أباه في العماد. كان تايلر الأصغر من شكسبير بعامين صديقاً للكاتب وجاراً. ولاشك في أنه كان معه في المدرسة أيضاً. وقد أُوصِيَ له بخاتم في مسوّدة وصيّة شكسبير. كان تايلر فلاحاً ثريّاً وجنتلماناً يقيم في شارع Sheep ، وكان قد شغل وظيفة مدنيّة، وانتُخب قيّم كنيسة. ويوصف في وثيقة رسمية بأنه «رجل صادق في حديثه، هادئ ومسالم في تصرفه بين جيرانه، ونحو الناس جميعاً»[٢]. ولا يعرف إلا القليل جداً عن تايلر، ولكنه قد يمثّل معارف شكسبير في ستراتفورد. لقد كانوا على العموم أغنياء، بعضهم تجار، وبعضهم الآخر «جنتلمانات». كانوا «صادقين»، و«هادئين» و« مسالمين»، مثلهم مثل أبناء البلدات الإنكليزية في ذلك الوقت. وقد بقي شكسبير على علاقة طيبة معهم طيلة حياته. ولا يسعنا إلا أن نظن أنهم كانوا أصحاباً يرتاح إليهم ويأنس بهم بعد محيط لندن الحيوي والأكثر إثارة. كان

في وسع شكسبير أن يتسلّى معهم، وأن يتحدث إليهم، وينادمهم من دون ذلك الضغط المتواصل للعمل المسرحي. وبعد مضي أربعة أيام على تعميد وليام تايلر في كنيسة الأبرشية، تزوج ابن أخت شكسبير، رتشارد هاثاوي، الخبّاز، في الموضع ذاته. وإن كانت أعراف الأسرة تنطبق على شكسبير، فمن الممكن أن يكون حضر تلك المناسبة أيضاً.

كانت هذه الطقوس تجري في أعقاب اضطراب محلي كبير. فلقد تخلل «انتفاضة ميدلاندز» شغب اتصف بالضراوة ضد كبار ملاكي الأرض. كانت المشكلات حادة لاسيما في غابة آردن حيث حوّل مسوّرو الأراضي «مساحات واسعة من الغابات إلى أرض محروثة من أجل إنتاج الحبوب وتزويد أقاليم أخرى بها». كما أن مصانع الحديد في المنطقة قد «أتلفت مقادير هائلة من الحطب»[٣]، وحُوِّلت المساحات القديمة إلى مراعٍ خاصة. لا أحد أنكر أن الأرض كانت ملك أصحابها، وحركة المحتجين إنما كانت ضد تدمير أساليب استعمال الأرض المتعارف عليها منذ قرون. وكان هناك أيضاً غضب وخوف من استمرار نقص الأغذية، وهذه الندرة في الأغذية كانت مرتبطة في أذهان الناس بالطريقة التي يتمّ فيها تسوير الأراضي. بدأت الانتفاضة عشية الأول من أيار،وسرعان ما امتدت إلى أقاليم ميدلاندز كلها، واستمرت طيلة الصيف. وأصدر الملك بياناً يأسف فيه على «تجرؤ كثير من أحط صنوف البشر مؤخراً على التجمع والتشاغب معاً»[٤]. ولم يتوقف العصيان إلا بعد تدابير قمعية قاسية من جانب السلطة، إذ قتل العسكر عشرات المحتجين، وشُنق كثير ممن أُلقي القبض عليهم، وجُرّوا، وقُطعت أوصالهم. لقد نشأت هذه المشكلات عند باب دار شكسبير بالمعنى الحرفي تقريباً، ودخلت واحدةً على الأقل من مسرحياته اللاحقة.

وفي موسم شتاء هذا العام، والممتد من كانون الأول ١٦٠٧ إلى شباط ١٦٠٨، قدمت فرقة الملك ثلاث عشرة مسرحية في البلاط من أجل مساعدة

الأسرة المالكة. لم تسجل أسماء هذه المسرحيات، ولكن الافتراض المعقول هو أن مسرحية عنوانها «تراجيديا أنطوني وكليوبترا» كانت إحداها. ففي مسرحية صموئيل دانيال الشعرية «كليوبترا»، والتي أعيد إصدارها هذه السنة، يوجد وصف مسهب ومعبّر لأنطوني المحتضَر وهو يُرفع على «نُصُب» كليوبترا. وهذا لم يظهر في الطبعة الأقدم للمسرحية الصادرة في ١٥٩٤، وهذا يشير إلى أن دانيال قد شاهد مشهد شكسبير الذي يتمّ فيه، بحسب الإرشادات المسرحية «رفع أنطوني عالياً إلى كليوبترا.)) وفي هذا كل علامات الذاكرة البصرية وليس اللفظية. وبما أن المسارح كانت مغلقة من تموز فصاعداً لانتشار الوباء، فالاحتمال الأكيد هو أن دانيال قد شاهد المسرحية في مسرح Globe في أواخر الربيع أو أوائل الصيف من عام ١٦٠٧. لقد أعيد تقديمها في عيد الميلاد ذاك من أجل مساعدة الملك.

ومن الممكن على أي حال أن جمهور ذلك الوقت لم تحرك مشاعره «أنطوني وكليوبترا». لا يوجد أي تعليق مكتوب حول إخراجها باستثناء تلميح صموئيل دانيال. ولم تنتشر في حياة شكسبير ـ ولا المسرحية الرومانية الأخرى «كوريولانس». ولو لم تتضمنها طبعة Folio للأعمال الكاملة، لما بقي لها نص.

ومن أجل «أنطوني وكليوبترا»، اقتبس شكسبير من بلوتارك ومن هوراس، من مونتين ومن بليني Pliny. وهي تقول شيئاً عن تأثير المسرح وديمومة الذاكرة المسرحية، وهو أن هذا الحب المحكوم عليه بالموت بين أنطوني وكليوبترا، إضافة إلى اغتيال يوليوس قيصر، قد أصبحا أشهر حدثين في التاريخ الروماني. لقد أعاد شكسبير خلق الأعوام الأخيرة من تاريخ روما الجمهورية بذلك الشعر المفخَّم للمسرحية هذه على وجه الخصوص. إن لغة العاطفة والطموح تطغى عليها. وهي تثبت قيمة الأشياء كلها، وذلك بالبلاغة

المتموّجة عند المصريين في مقابل بلاغة الزمن والواجب الرفيعة عند الرومان. إنها خطبةٌ تخيّلها شكسبير قصيدة. وتنبأت أيضاً بصيرته التي لا تخطئ بالمزايا الجوهرية للأبطال. يتصف أوكتافيوس قيصر هنا بكل العظمة الأولية والقسوة الأولية للحاكم الذي سيصبح أوغسطس، أول إمبراطور في التاريخ الروماني.

يبدو أن مخيلة شكسبير قد حركتها ضخامة المشروع الذي ينفذه. هناك صور للعالم والضخامة مع أبطال في أولى مراحل تحولهم إلى آلهة. كان يمكن أن يردد أنطوني وكليوبترا كلمات الإمبراطور فسباسيان وهو على فراش الموت: «أخشى أنني أتحول إلى إله». ولكنهما عانقا قدرهما، وهما يتوقان إلى التحول. لا توجد مسرحية لها هذا المسرح العريض، وهذه الكثرة من المشاهد، والكثرة من الرسُل من حدود العالم المعروف ــ سوى أنه لا حدود ولا تخوم في هذا الاستحضار للضخامة. إنها مهرجان، مشهد متحرك، موكب. وهذا هو ما يجعل أنطوني وكليوبترا مخلوقين مسرحيين إلى أقصى درجة، معجبيْن بصورتيْهما، وكأن ساحراً ما قد أسقطهما على شاشة من الكتان.

* * *

الفصل الواحد والثمانون

من جديد تتخذ الأغنية الحزينة

إيقاعاً هابطاً

دُفن إدموند شكسبير في آخر يوم من سنة ١٦٠٧.كان البرد آنذاك لا يكاد يطاق. تجمدت مياه نهر التيمز حتى أن «بعض الأشخاص ساروا على الجليد حتى منتصف النهر، وفي الثلاثين من كانون الأول عبر الناس النهر من مختلف الأماكن»[1]. وعلى الجليد نشأت مدينة صغيرة من الخيام، وجرت مباريات في المصارعة وكرة القدم، ونشط الحلاقون وأصحاب المطاعم على النهر الصامت الجامد خلافاً للمألوف.

وفي ٣١ كانون الأول حُمل إدموند شكسبير إلى الكنيسة على الضفة الجنوبية للنهر. ونقرأ في سجل الدفن لكنيسة St.Saviour´s: «٣١ كانون الأول ١٦٠٧ إدموند شكسبير، ممثل، في الكنيسة». وبعد ذلك نقرأ ملاحظة خادم الكنيسة: «٣١ كانون الأول ١٦٠٧ إدموند شكسبير، ممثل، دفن في الكنيسة مع قرع الجرس الكبير قبل الظهر عشرين مرة مقابل ٢٠ شلناً». ولاشك في أن أجرة خادم الكنيسة قد جاءت من مَحْفظة شقيقه الذي رافق التابوت إلى المدفن في البرد القارس. ومن الممكن بل من المرجح أن يكون إدموند قد مات من الطاعون. لقد لحق بابنه في غضون ستة أشهر.

وبعد ذلك، أي في ربيع ١٦٠٨، يرِد في سجل جمعية الطابعين والناشرين اسم مسرحية لقيت رواجاً كبيراً في حياة شكسبير على خلاف «أنطوني وكليوبترا». ففي نسخة «بيركليس» المنشورة في ١٦٠٩ يشار إلى «أداء أتباع الملك لها في مسرح Globe على جانب النهر في أوقات مختلفة ومتعددة». وعلى هذا يجب أن تكون قد مُثِّلت في ربيع السنة السابقة بما أن المسارح أُغلقت فيما بعد ثمانية عشر شهراً. صحب سفير البندقية السفير الفرنسي إلى المسرح، وكتب رجل من البندقية يومئذ أن «جميع السفراء الذين قدموا إلى إنكلترا قد شاهدوا المسرحية»[٢]. وقارن أحد النظّامين حشود الناس في لندن، والتي يختلط فيها «النبلاء بساسة الخيل»[٣] بأولئك الذين ازدحموا على مشاهدة «بيركليس». إن نشرها في طبعة quarto قد تكرر خمس مرات، واقتُبس منها على الدوام، وما تنفرد به عن غيرها هو أن بن جونسون قد اعتبرها «حكاية بالية»[٤]. وبالطبع فإنها كانت أنجح من أي مسرحية كتبها جونسون.

وهناك خلاف على شكل «بيركليس» وطبيعتها مثلها مثل المسرحيات المتأخرة التي تشترك كلها في الاهتمام بالموسيقا والمشهد. والكلمة المناسبة هو قصة مغامرات، بما أن هذه الفترة قد شهدت إحياء لما يمكن أن يُوصف بأنه عبادة قصص الحب والمغامرات. كان هنري ابن الملك يقارَن بالملك الأسطوري آرثر، وهذا ألهم بالتالي رواجاً جديداً للمغامرة الفروسية والأسطورية على غرار ما كتبه مارلولي وسبنسر. ومع أن هذا ليس شرطاً كافياً بالطبع لتأليف «بيركليس»، إلا أنه عاملاً مساعداً. كان هناك أيضاً تراث التمثيل المستمد من حكايات الأبطال في العصور الوسطى، غير أن سياق «بيركليس» العائد إلى تلك العصور أوسع من سياق الفرسان والمعارك.

وكثيراً ما يُطرح أن شكسبير قد دخل طوراً «تجريبياً» مع مسرحية «بيركليس» والمسرحيات التالية، غير أنه لم يكن ليعرف هذا المصطلح أو

يفهمه. ومن الخطأ أيضاً أن نفرض عليه مبادئ ومعايير يصفها جيل متأخر بـــ «الجمالية». لم يكن عنده نظرة جمالية إلى الدراما قط، بل نظرة عملية وتجريبية، و «بيركليس» هي أحد الأمثلة. إنها مسرحية الأطراف القصوى، مسرحية يقترن فيها الجميل والقبيح اقتراناً وثيقاً، ويوضع أفسق النثر وأفجره إلى جانب بعضٍ من أكثر أشعار شكسبير دوّياً، فيبدوان وكأن معجزة قد جعلتهما يلتحمان. إن أغنية الحزن العظيمة إلى أعماق البحر تخلي السبيل لصورة البغايا اللواتي «يُصلح العمل المتواصل أحوالهن بقدر ما يفسدها».

تظهر المسرحية على الأخص حب شكسبير الطويل للمسرحيات الدينية التي شاهدها في طفولته. وكانت آخر سلسلة من مسرحيات الأسرار قد مثّلت في كوفنتري أواخر ١٥٧٩، أي ضمن مجال شكسبير الصغير. وما كان يلزمه أن يشاهد مسرحيات الأسرار ــ على أن المرجح أنه شاهدها في أيام صباه ــ بل أن يأتي من ثقافة أدّت فيها هذه المسرحيات دوراً مركزياً. لقد كانت جزءاً من روح المكان.

إن أحداثاً نموذجية من مثل «العذاب» و «الخيانة» يعاد استخدامها في عدد من مسرحيات شكسبير، وتأْهل «بيركليس» على الخصوص عالماً من الرؤيا والتدخلات الخارقة للطبيعة، حيث يتوجب على البطل أن يتحمل المعاناة قبل أن يحظى بالنعمة. وزيارة الربة ديانا هنا تحلّ محل الظهور المعتاد لمريم العذراء، غير أن المعنى واحد. وبالفعل فإن مسرحية مريم المجدلية الموجودة في مخطوطة ديجبي Digby تتضمن توازيات كثيرة مع دراما شكسبير بما فيها ولادة الطفل في البحر خلال العاصفة، والاستعادة الخارقة للأم التعيسة. ومن الأشياء المدوَّنة هو أن الممثلين الكاثوليك الذين مثّلوا في بيوتات العصاة في يوركشير قد ضمّوا «بيركليس» إلى ذخيرة مسرحياتهم، وأن المسرحية قد ضمّتها أيضاً قائمة الكتب التي تخص الكلية

اليسوعية الانكليزية في أومير Omer في فرنسا[٥]. لابد أنها كانت عميقة التلاؤم مع أنصار الدين القديم.

يبدو أن شكسبير قد تعمد أيضاً إعادة خلق أسلوب قصص المغامرات العائدة إلى العصور الوسطى المبكرة وجوّها للأسباب الوجيهة والعملية، وهي قدرتها الباقية على إدهاش المشاهدين. كتب لونجينوس عن «الأدويسا» قائلاً: «يُظهر هوميروس أن حب المغامرات هو الذي يميّز الشيخوخة التي تنحسر فيها العبقرية»[٦]. ولعل قصص المغامرات الشكسبيرية إشارة إلى تقدم السن وليس إلى الإلهام المنحسر. إن مسرحياته المتأخرة فريدة في تاريخ الدراما الإليزابيثية. فاجتماع الموسيقا، والمشهد، والرؤيا في هذه المسرحيات يجعلها تحقق جميع شروط الدراما القديمة، في حين أنها تقدم في الوقت ذاته اهتماماً معاصراً بالقصة والمغامرة. وفي واقع الأمر، فإن جو العصور الوسطى في «بيركليس» يتمّ خلقه عمداً مع ظهور شاعر القرن الرابع عشر جون جاور Gawer في دور الكورس في بداية كل فصل. إن هذا الدور يضفي على المسرحية شكل الطقس، وهو التأثير المقصود على وجه الدقة. فالطقس هو عنصر آخر ينطوي عليه جو القصة المسحور.

وبعد وفاة شكسبير استثنى زملاؤه الممثلون «بيركليس» من أعماله التي صدرت في طبعة Folio في ١٦٢٣، ويبدو أنهم ارتأوا أنها عمل مشترك جزئياً، ولذلك من غير المناسب أن تُنسب إلى وليام شكسبير. ويتفق أكثر المؤرخين ودراسي النصوص على أن قسماً كبيراً من المسرحية قد كتبها كاتب مسرحي ثانٍ، ولكن هناك مشاهد ومقاطع أيضاً لا يُشكّ في صحة تأليف شكسبير لها. كانت هوية المؤلف الثاني موضع تكهن، ولكن مرشحاً واحداً يبرز فوق جميع المرشحين الآخرين. ففي وقت ما من عام ١٦٠٨، نشر المسرحيةَ كاتبٌ مسرحي في منتصف الثلاثينات من العمر هو جورج ويلكنز، نشرها في شكل رواية عنوانها «المغامرات المؤلمة لبيركليس، أمير صور». والرواية قريبة من المسرحية،

وملمّة بالبنية إلى حد أُجمع معه على أن ويلكنز نفسه قد تعاون مع شكسبير في تأليف الدراما. كتب ويلكنز رواية من الذاكرة، وأصبحت «أوراقه الحافلة بالأخطاء» ملكاً لفرقة الملك، والراجح هو أن المسرحية قد لقيت من الشعبية في ربيع ١٦٠٨ ما جعل ويلكنز يندفع إلى نشرها عندما أعيد إغلاق دور التمثيل.

وفي الأعوام الواقعة بين ١٦٠٤ و١٦٠٨، كتب ويلكنز أعمالاً أخرى ذات طابع شعبي، ومن ضمنها مسرحيات وقصص نثرية. وكانت فرقة الملك قد أدّت مسرحية «تعاسات الزواج بالإكراه» في السنة السابقة، وبالتالي فإن العلاقة بينه وبين شكسبير كانت قائمة. كتب ويلكنز الأقسام الأولى من «بيركليس»، وأجزاء من الفصول الأخرى، في حين أن شكسبير كتب الباقي. ونظراً إلى أن «بيركليس» قد اعتُبرت في أكثر الأحوال مسرحية «كاثوليكية»، علينا ان نذكر أن ويلكنز نفسه كان يلتزم الإيمان القديم.

وقد يتساءل بعضهم لِمَ تنازل الكاتب المسرحي الأكبر والأشهر، وعمل مع كاتب مبتدئ. ولكن شكسبير كان رجل مسرح. كان مؤهلاً، وعملياً، ومستعداً بلاشك للعمل مع أي واحد من أجل خير الفرقة. ومن غير المحتمل أبداً أن يكون الكاتبان المتعاونان قد جلسا ومعهما مصدراهما الأساسيان، كتاب جون جاور، Confessio Amantis، وكتاب لورنس تواين «نموذج المغامرات المؤلمة» قبل تقاسم الحبكة. والأرجح من ذلك بكثير هو أن ويلكنز قد اقترح فكرة المسرحية، ثم ابتكر هو نفسه الحبكة. كانت مغامرته السابقة مع الفرقة موفقة إلى حد ما، وسبق له أن حاول كتابة قصص مغامرات نثرية، وربما اعتبرته الفرقة كاتباً واعداً. ومع ذلك، ربما اكتشف أنه غير كفء للمهمة بعد اختبار نسخة من «بيركليس». وربما واجه متاعب من السلطات، أو حتى سُجن مدة قصيرة. وقد تكون القريحة قد خذلته ليس غير.

وهكذا أُعطي العمل إلى شكسبير حتى يكمله. وكان شكسبير يؤدي أحياناً دور «طبيب المسرحيات» الذي لا سلطة فوق سلطته، فيجمع مواضيع الحبكة وخيوطها كلها. ويبدو أن مخيلته قد استحثتها الأقسام الأخيرة من «بيركليس»، والموضوعان المهمان في هذه الأقسام هما استعادة مارينا، وإقرار الخسارة الأسرية. أضاف إلى هذه المشاهد أشياء مهمة، وكان أميل إلى ترك بداية العمل على حالها، وبما أن المسرحية لقيت رواجاً غير عادي، فإن قراره كان صائباً.

إن توقع اعتقال ويلكنز أو حبسه ليس بالأمر المتخيّل في سيرته. كان جورج ويلكنز صاحب حانة وصاحب ماخور عند ملتقى شارعي تيرنميل وشارع كاوكروس. وفي بداية القرن الواحد والعشرين، كان الموقع لا يزال تشغله حانة مزدهرة. عُرف ويلكنز بالعنف، وكان يُدعى إلى المثول أمام محكمة ميدلسيكس، وذلك لاعتداءاته على البغايا الشابات اللواتي يعملن عنده. وعلى سبيل المثال، وُجهّت إليه تهمة «ركل امرأة على بطنها وهي حبلى»(٧). ومن كفلائه في هذه الحادثة كان هنري جوسون، وجوسون هو الذي نشر مسرحية «بيركليس» في طبعة quarto. ربما استعادها ويلكنز من فرقة الملك مدعياً حق امتلاكها بما أنه قد كتب أكثرها. ويمكن أن نضيف أن ويلكنز قد اتهم في وقت لاحق بأنه لص ويؤوي مجرمين في نزُله.

من الممكن أن يكون شكسبير قد تعرف إلى والد ويلكنز، الشاعر المعروف في لندن، والذي مات من الطاعون منذ خمس سنوات خلت. ولكن من المحتمل أيضاً أن يكون شكسبير قد التقى ويلكنز من خلال أسرة ماونتجويز، وذلك عندما تزوج المتدرب ستيفن بيلوت ابنة الأسرة، وسكن الزوجان في نزُل ويلكنز في شارع تيرنميل. كان بيلوت نفسه من معارف ويلكنز، وكان يتناول الوجبات في منشأته. كان ذلك الحي أسوأ أحياء لندن سمعةً، إذ كان يعجّ بالمواخير والحانات والنزُل الرخيصة، ولكنه كان أكثر

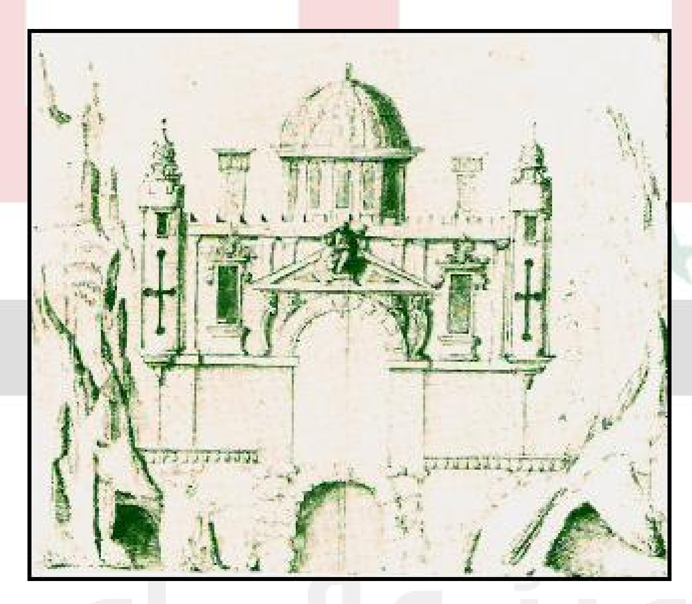
الأحياء إثارة للاهتمام. هوذا العالم الذي التقى فيه شكسبير شريكه في كتابة المسرحية. وليس بالأمر غير العادي أن نجد شكسبير يصطحب من يمكن أن يسمّوا «وضعاء» ــ وقد اكتُشف سابقاً وهو يتشاجر مع صاحبات الأنزال في ساوثويرك ــ وهذا ليس مدعاة للدهشة والاستغراب. كان يتكيّف مع أي نوع من الناس، حتى عندما أدرك الثروة والنجاح.



* * *

الجزء التاسع

مسرح بلاكفرايرز



مسرحية بن جونسون «أوبيرون، أمير الجان» (١٦١١): تصميم إنيغو جونز. تغير أسلوب المسرحيات وطريقة تقديمها مع الانتقال إلى مسارح مسقوفة من مثل مسرح بلاكفرايرز.



الفصل الثاني والثمانون

عيون الناس كما في المسرح

بما أن أبواب دور التمثيل قد أُغلقت ثمانية عشر شهراً منذ صيف ١٦٠٨، فقد يبدو انخراط فرقة الملك في مضاربة مسرحية مكلفة في ذلك الوقت أمراً غريباً. ففي أول آب ١٦٠٨ أي حين أُغلقت المسارح، استأجر شكسبير وستة من زملائه مسرح بلاكفرايرز مدة إحدى وعشرين سنة. كانت فرقة الأولاد،شابل رويال، قد انحلّت بعد أن أخرجت مسرحية مثيرة للجدل آذت سمعة السفير الفرنسي، وبالتالي أصبح استئجار مسرحها في المتناول.

دفع كل «مساهم» في فرقة الملك سُبع الأجرة السنوية البالغة ٤٠ جنيهاً إلى كوثبرت بيربج، إضافة إلى كلفة الإصلاحات اللازمة. ففي الفترة التي شغلت فيها فرقة الأولاد المسرح،لم تفعل فيه شيئاً يذكر، لذلك «بلي لانعدام الترميم»[١]. ربما بدا الربح المتوقع مغْرياً، غير أن فرقة الملك ربما كان إيمانها كبيراً في الازدهار الماليّ الطويل الأمد للدراما اللندنية. لعلها حاولت مراوغة الحظر على التمثيل العام في وقت انتشار الطاعون باستخدام دار خاصة للتمثيل. وهناك ملاحظة عن مكافأة من الملك في كانون الثاني ١٦٠٩ «على أدائكم الخاص في زمن المرض المعْدي»[٢]. وهذا يدلّ على أنها مثّلث بعض المسرحيات تحت غطاء التدرب على مسرحيات موسم عيد الميلاد التي ستؤديها في البلاط.

إن عملية الشراء هذه هي على أي حال مقياس تفوق فرقة الملك في المسرح اللندني. لم يحدث أن اشترت فرقة ممثلين كبار مسرحاً مسقوفاً، أو مثّلت من قبل داخل أسوار المدينة. كان المسرح في حي غني ومحترم أيضاً، وعلى مقربة من روّاده، أعضاء الجمعيات القانونية. كان بن جونسون يسكن هنا، وكذلك صديق شكسبير رتشارد فيلد، كما كان مكاناً لاستوديوهات الرسامين ومشاغل صنّاع الريش. وجدير بالملاحظة أيضاً أن فرقة أخرى غيرها لم تفاخر بامتلاك مسرحين، أو توسع عملها بابتياعها مسرحاً «شتويّاً» مسقوفاً، ومسرحاً «صيفيّاً» مكشوفاً. وكما تبين، فإن المقامرة المالية لــ «المساهمين» الجدد كانت طيبة النتائج، فكاد ربحهم من مسرح بلاكفرايرز يبلغ ضعفي ربحهم من مسرح Globe.

كان ثمن علامة الدخول إلى مسرح بلاكفرايرز ٦ بنسات في الشرفة مقابل بنس أو اثنين في مسرح Globe. وكان شلن واحد يحجز مقعداً في مؤخرة القاعة قريباً من مستوى خشبة المسرح، ونصف كراون يحجز مقصورة. وكان باستطاعة الشباب المتأنقين والمتحمسين أن يستأجروا مقعداً للجلوس على خشبة المسرح مقابل شلنين. وهذه العادة كان الممثلون يمقتونها على ما يظهر لأسباب واضحة، ولكنها تبدو ذات معنى اقتصادي. ومع أن مسرح بلاكفرايرز لم يكن فيه موضع للوقوف، فقد كان له مزاياه الجذابة. كان استخدامه للموسيقا في مكان مغلق أكثر إتقاناً. وكان يضاء بالشموع والمشاعل، ويتلائم أكثر من غيره مع إحداث الانطباعات البصرية والسمعية. كانت الشموع محمولة على شمعدانات يمكن تنزيلها لــ «الإصلاح» أو التشذيب، وأما بعد الظهر فقد كانت النوافذ تسمح للضوء الطبيعي بالدخول إلى المبنى. لم يكن هناك ستار، ولا أضواء تحدد الممرات، فالقاعة كانت ساطعة الإضاءة مثل خشبة المسرح.

وكثيراً ما أُشير إلى أن عمل شكسبير المسرحي قد تغيّر بعد الانتقال إلى مسرح بلاكفرايرز، وأن عناصر الطقس والمشهد قد ازدادت في مسرحياته. وهذا افتراض مثير للاهتمام، ولكن استخدام مسرح بلاكفرايرز جاء بعد مسرحية «بيركليس» التي اصطبغت بالطقسية البالغة، ومُثّلت في مسرح Globe. ولابد أن نتذكر أن مسرحياته في الأعوام اللاحقة كان يمكن مشاهدتها في مسرح Globe إضافة إلى مسرح بلاكفرايرز. لم يطرأ تغير مفاجئ أو بالجملة على فنه. ومع ذلك، فإن شكسبير كان مسرحياً محترفاً وبارعاً، فقد أجرى بعض التغييرات من أجل إخراج مسرحياته في مسرح خاص. ومن الممكن أيضاً أنه أضاف أغاني وموسيقا إلى مسرحياته «الأثيرة» من مثل «ماكبث». ولعل حميمية المسرح الجديد الذي كان يتسع قرابة سبعمئة مشاهد بدلاً من الآلاف في مسرح Globe قد حثّته أيضاً على إجراء بعض التغييرات في الأحداث والحوار. وبما أن كثيراً من هذه التغييرات لم تدوّن في الطبعات المنشورة لمسرحياته، فإن استردادها متعذر.

وفي هذه الفترة، أخذت فرقة الملك تطلب من كتاب آخرين مسرحيات تتناسب أكثر مع حيّز مسرح بلاكفرايرز الأصغر. ومن الآن فصاعداً، مثلاً، كُتبت معظم مسرحيات بن جونسون للفرقة. وإن نجاح جونسون ككاتب مسرحيات غنائية للبلاط، وعمله السابق ككاتب مسرحيات لفرقة الأولاد، قد جعلاه يتناسب مع جمهور المسرح المسقوف الأكثر تهذيباً. كتب «الخيميائي» لهذا الجمهور، وأعقبها مسرحيات من مثل «كاتيلين» و«السيدة الجذابة». وفي هذه الفترة الدقيقة، استخدمت فرقة الملك أيضاً مهارات كتابة المسرحيات عند فرانسيس بيمونت وجون فليتشر، وكانا قد كتبا مسرحياتهما كلها لمسارح خاصة، وكانا مرشحيْن بارزين لمسرح بلاكفرايرز. تعاون فليتشر مع شكسبير الاكبر سناً في أعماله الأخيرة. وربما أدرك شكسبير في حقيقة الأمر

موهبته، فحثّ زملاءه على التعامل معه. إن مسرحية بيمونت و فليتشر «فيلاستر» تشبه مسرحية شكسبير «سيمبلين» شبهاً لافتاً للنظر، ولكن ليس واضحاً أيهما كتبت أولاً، ومع ذلك، فالأمر المهم هو أنهما كُتبتا كلتاهما وفق شروط المسرح الجديد. والحق هو أن فرقة الملك قد أصبحت مرتبطة ومتماهية مع مسرح بلاكفرايرز كمركز رئيسي للأعمال.

وهناك تغيّر آخر مرتبط باستخدام المسارح المسقوفة. فمن ١٦٠٩ فصاعداً، كانت مسرحيات فرقة الملك تقسَّم إلى فصول وفواصل. كما صارت المسرحيات القديمة تقسّم تقسيماً مصطنعاً إلى فصول عند نشرها بعد هذا التاريخ. لقد غدا هذا عرفاً جديداً معتمداً بالكلية على الظروف الجديدة للمسارح المسقوفة التي زادت فيها أهمية الفواصل الموسيقية. وكان هناك أيضاً ضرورة تشذيب الشموع،وهو ما كان الفاصل يتيح له فرصة مناسبة. وكانت الفواصل على أي حال قد أُدخلت في الأداء لدى البلاط ولدى الجمعيات القانونية، وأصبحت علامة على موقف أكثر «تهذيباً» حيال تجربة ارتياد المسرح. كانت هذه هي الدُرجة.

والأمر المتوقع هو أن شكسبير قد قبل التجديد المسرحي في أعماله الأخيرة، وأنه عالج ذلك معالجة بارعة. بل إنه راجع بنية بعض مسرحياته القديمة، من مثل «حلم منتصف ليلة صيف» و «الملك لير»، وذلك للتكيف مع استخدام الفصول. واغتنم، ولاسيما في الحالة الأخيرة، فرصة إعادة العرض من أجل إجراء تنقيحات كبيرة على المسرحية ذاتها. ولكن لا يوجد تغيير واضح أو عام. كان من الممكن أن تؤّدى كل مسرحياته اللاحقة إما في مسرح Globe وإما في مسرح بلاكفرايرز.

ربما تكون مسرحية «كوريولانس» حالة مناسبة. فهي مسرحية تبدو متشكلة من فصول من تلقاء ذاتها، وصوت الأبواق مطلوب فيها في مناسبتين. والمسارح

الخاصة عموماً كانت مجهزة بنوع من الأبواق. غير أن «كوريولانس» تحتاج إلى نوع آخر من الأبواق أيضاً، وهذه اختصاص مسرح Globe، وكان جزء من عرضها يوحي بالساحة الأعرض للمسرح العام. وهكذا ألّفها شكسبير وكلا المسرحين في باله، وكان في تلك المرحلة مسرحيات رومانية أخرى، ومن بينها «سيجانوس» و«كاتيلين»، ولكن أحداً لم يعالج سابقاً موضوع كوريولانس، النبيل الروماني الذي رفض التعاون مع العامة، فنُفي من المدينة، وما لبث أن عاد مع جيش عدو. لقد عرف شكسبير القصة مما قرأه في المدرسة، واستحضر اسم كوريولانس في مسرحيته المبكرة «تيطس أندرونيكس». كان كوريولانس من الشخصيات التي يحتفظ بها خيال شكسبير. وعثر شكسبير على القصة العامة في كتاب بلوتارك «سِيَر النبلاء الإغريق والرومان» الذي ترجمه نورث، وهو مصدره الغزير المادة، والذي استخدمه باستمرار. وهناك ورقة لم يتلفها الزمن بالمصادفة الغريبة، وفيها أن نسخة من ترجمة نورث قد استعيدت من مكتبة فرديناندو ستانلي، وأعارتها زوجته آليس إلى شخص اسمه Wilhelmi، ثم أعيدت في ١٦١١.

تابع شكسبير تكثيف دراما الشخصيات المركزية عند بلوتارك. هناك اقتصاد في اللغة يذكرنا بـــ «يوليوس قيصر»، وهي مسرحية رومانية أخرى يعلو فيها الشخص القوي ثم يُشدّ إلى الأسفل. ومع ذلك هناك مقاطع يبدو فيها شكسبير متردداً بين الشعر والنثر، وفي بوتقة الخلق يفقدان تمايزهما. ثم إنه أصبح أكثر اهتماماً بالإمكانات المسرحية لما في الشخصية من عيب أو ضعف، أكان ذلك عشق أنطوني أم كبرياء كوريولانس. وكما هي الحال مع أهم شخصيات شكسبير، فإن كوريولانس يتمّ تصوره على نحو غامض وملتبس. وقواعد التفسير أو معاييره ليست واضحة أبداً، وليس من الممكن الوصول إلى حكم نهائي. يظلّ كورليانوس مبهماً مثل مبدعه. فهو يوجد، وينشد أنشودة عالية، ثم ينتهي.

ولكن المسرحية متأثرة بكل ضغوط العصر. فالتمرد العظيم في ميدلاندز في السنة الفائتة قد قمع قمعاً دموياً، وأما صيف ١٦٠٨، فقد تميز بالقلة والمجاعة. وفي ٢ حزيران أصدر الملك «بياناً من أجل الحيلولة دون ندرة الحبوب وغيرها من المؤن ومعالجتها.» ولكن ذلك لم يكن له إلا مفعول محدود. كان الناس يفتقرون إلى الخبز، وليس بالمستغرب أبداً أن يهتم المشهد الأول من «كوريولانس» بالمواطنين الرومانيين الذين «آثروا الموت على الجوع». يصرّح المواطن الأول أنه يجب أن «ننتقم من هذا برماحنا قبل أن نصبح معازق. والآلهة تعلم أنني أتكلم بهذا تجوّعاً إلى الخبز لا تعطّشاً إلى الانتقام». ومع ذلك من الخطأ أن نعتبر شكسبير متعاطفاً بالأساس مع القضية. فالجمهور في «كوريولانس» يصوَّر متقلباً ودائم التغير، طائشاً ومتبدلاً كالريح. وفي ما يبدو إشارة غير واعية إلى موقفه، يكتب شكسبير هذا الإرشاد المسرحي: «يدخل سِفْلة العوام». ثم إنه يقارنهم بالأشراف الرومان الذين يدعوهم gentry،أي طبقة النبلاء الثانية في إنكلترا، وهذه مفارقة تاريخية. ولا يعامل شكسبير ممثلي العامة باحترام كبير. إن رأيه يشاركه فيه الملك جيمز الذي أنّب أعضاء البرلمان لأنهم أخفقوا في إقرار نفقاته مثلهم مثل «المدافعين عن حقوق العامة، الذين لا يمكن سدّ أفواههم»(٣). وبما أن شكسبير من أتباع الملك، فما كان ممكناً أن يُرَى متغاضياً عن التمرد أو العصيان. لقد كان ضد العصيان بكل قواه، وفي كل الأحوال أمكن أن يلفت الانتباه إلى حالة الفقراء الذين لا خبز عندهم، وتمسك في الوقت ذاته بامتناعه عن الموافقة على حملة العنف التي قاموا بها. وهذا ما يجري في «كوريولانس».

وهناك أوجه أخرى مهمة لارتباط المسرحية بالأحوال الجارية يومئذٍ. يشنّ المواطن الأول هجوماً صريحاً على الادّخار، وعلى أولئك الذين «يتركوننا نجوع، ومخازنهم ملأى بالحبوب». وكما رأينا، فإن شكسبير نفسه قد اتُهم بادخار ثمانين مكيالاً من الشعير المعدّ للجعة في منزله نيو بليس، ولا

داعي للشك في أنه واصل ادخار مقادير من الحنطة أو الشعير أو اختزانها. لذلك فإنه يشير إلى نفسه من خلال الصوت الغاضب للمواطن الأول. وهذا عمل غير عادي من أعمال التجرد المسرحي يدلّ دلالة قوية على أن خياله لم ينتهكه أي نوع من العواطف. كان يستطيع أن يرى نفسه من غير مشاعر الزمالة أيضاً. وحين نلاحظ أن بعض التهم الموجهة إلى متمردي ميدلاندز تتكرر ضد النبيل كوريولانس، ندرك أن الأحداث في تلك المرحلة قد أعيد توضيعها وتنظيمها في عمل هائل من أعمال المبادرة الخلاقة. إن كل شيء يتغير، والمسألة ليست مسألة نزاهة، أو رفض الانحياز إلى أحد الفريقين. إنها عملية تخيّلية طبيعية وتلقائية. والمسألة ليست مسألة تحديد موضع تعاطفات شكسبير بعد الموازنة بين حسنات الشعب وحسنات أرستقراطية مجلس الشيوخ، بل هي أن ندرك أن شكسبير ليس عنده تعاطفات على الإطلاق. لا حاجة إلى «الانحياز» عندما تفعل الشخصيات ذلك نيابة عنك.

وهذا يشبه قولنا إن تعاطفاته على حالتها تلك كانت بالكلية مع التكشّف المتدرج للدراما. ويمكن أن نفترض أن شغب الجائعين في أول المسرحية (ليست موجودة في المصدر، فهو يصف صخب عامة الرومان ضد التعامل بالربا ليس غير) ربما لم تكن إلا طريقة شكسبير في اجتذاب انتباه الجمهور. كانت طريقة في إتاحة الفرصة للجمهور للاقتراب من عالم روما القديمة، وطريقة في كسب موافقة مخيّلتهم بتقديم شيء محلي ومألوف. ومن المؤكد أن موضوع ندرة الغذاء يختفي من الدراما الملتئمة. فلقد نُسيَ ما إن أدّت غرضها. وهذه سمة مهمة من سمات استجابة شكسبير الصحيحة للعالم، والتي كانت استجابة تتصف بالرصانة التامة. وحتى عدم الاكتراث.

لقد ظُنّ أحياناً أن شكسبير يعالج كوريولانس باحترام يشوبه الإعجاب. ويبدو أنه يدرك حماقاته، غير أنه يغفرها له من أجل الشخصية التي يقدمها

للجمهور. وهذه هي الفكرة المهمة. فالكاتب المسرحي عازم على تقديم شخصية ذات سلطة. والسلطة الفردية مسرحية، كما أن السلطة التي يُساء أو يُخطأ في استخدامها درامية. وكوريولانس من أهل السلطة، وحين يتوقف عن كونه سلطة يتوقف عن الوجود. وهذا هو السبب الوحيد لاختيار شكسبير له من عند بلوتارك. يؤكد وليام هازلت في مقالة ممتعة للغاية أن «المخيّلة مَلَكَة مبالغة ومتنافرة... تبحث عن أكبر قدر من الإثارة في اللحظة الحاضرة عن طريق عدم المساواة وعدم التناسب.» وهكذا فإن الشعر يضع «الواحد فوق العديد غير المتناهي، والقوة قبل الحق.»[٤] ولذلك فإن وضع كوريولانس، الذي يشتمه الجمهور وينفيه من روما، ولكنه يتوعد بانتقام فظيع، هو وضع درامي للغاية، وهو ينتزع من شكسبير بعض أروع أشعاره.

* * *



الفصل الثالث والثمانون

ينحسر الأسى عندما تهبّ عليه رياح الكلمات

إن إحدى أقوى الشخصيات في «كوريولانس» هي فولومنيا، أم البطل الذي تسمّت المسرحية باسمه، والتي اعتُبرت أحياناً صورة لوالدة شكسبير نفسه. وقد وصف ناقد دانماركي هو جورج براندز فولومنيا بأنها «صورة الأم السامية»(١). وبالمصادفة الغريبة، ماتت ماري آردن في آخر صيف ١٦٠٨، حين كانت «كوريولانس» قيد الكتابة، وفي ٩ أيلول دُفنت في كنيسة الأبرشية. لقد عاشت طويلاً بعد زوجها وأربعة من أولادها. والسؤال المفتوح هو هل كان النجاح الجليّ الذي حققه ابنها الأكبر تعويضاً عن خسارتها أولادها الآخرين؟ لقد شاهدت ارتقاءه إلى موقع بارز في حرفته المزدوجة كممثل وككاتب، وشراءَه أحد أفخم المنازل في البلدة.هناك أسباب كافية للاعتقاد أنها كانت متباهية بمنجزاته، وربما أوقعت في قلبها بعض الرهبة. ويمكننا هنا أن نستعيد الكلمات التي ينصح بها كوريولانس نفسه، وهي أن عليه أن يقف:

وكأنه خالق نفسه

ولا يعرف قريباً آخر.

كانت أمه تشغل المنزل القديم في شارع هنلي مع شقيقته التي بقيت ساكنة هناك بعد وفاة شكسبير.

لا بد أن يكون شكسبير قد زار أمه قبل وفاتها. بل إن بعضهم قد طرح أن «كوريولانس» قد كُتبت في ستراتفورد، وذلك لأن النص المطبوع تكثر فيه الإرشادات المسرحية. وهكذا كُتب فيها «في هذا العصيان، يُهزم الشعب والعاطلون عن العمل، والمدافعون عن حقوقهم»، و«يلاحقهم مارتيوس إلى البوابات، ويُغلق عليهم». ويفترض أصحاب هذا الرأي أنه كان لا ينوي حضور التدريبات الخاصة بالعروض الأولى، لذلك اضطر إلى أن يكون واضحاً أكثر من المعتاد في إرشاداته للممثلين. وهذا ظرف ممكن.

وقبيل وفاة والدته، قاضى شكسبير في محكمة الإقليم جاره في ستراتفورد، جون أدنبروك من أجل دين، وبما أن المبلغ، وهو أربعة جنيهات، لم يكن في المتناول، فقد أخذ شكسبير من جاره «كفالة» بالمال. استمرت الدعوى عشرة أشهر، وهذا يدلّ دلالة واضحة على تصميم شكسبير في مثل هذه الأمور. وفي تشرين الأول، أخذ موقع الأب في العماد لابن هنري والكر، عضو المجلس البلدي، والذي سُمّي «وليام»، وكان له نصيب في وصيته. ومن المهم أن نذكر أن شكسبير لم يكن ليُقبل أباً في العماد لو لم يكن متوافقاً في الظاهر مع كنيسة إنكلترا. كان هناك قواعد لذلك، ولاسيما مسؤولية الأب في العماد عن التربية الروحية للولد. وهذا الدور لم يكن يُعطى لأي منشق أو عاصٍ. وقبل أداء الطقس، كان على شكسبير أن يتلقّى العشاء الرباني، علامة الإيمان الصحيح. وبما أنه كان ابن أسرة عاصية، ومتمسكاً بالإيمان القديم، ولكنه متوافق مع شعائر الإيمان الجديد، فلابد أنه كبر، وكبر معه إحساس عميق بالشك. ولهذا السبب أصبح الغموض أو الالتباس أحد المبادئ المشكّلة لفنه. ولِمَ لا يكون ذلك سمة تصرفه في العالم؟.

وهذا يطرح مسألة مذهبه المربكة، والتي ما انفكت تناقش منذ قرون. صحيح أنه استخدم في مسرحياته لغة الإيمان القديم وبنيته، ولكن ذلك لا يعني

أنه اعتنق الكاثوليكية. ربما بقي أبواه على الإيمان القديم، غير أنه لم يحمل ذلك الإيمان معه إلى سن الرشد بالضرورة. كان الدين القديم جزءاً من تخيّله، وليس جزءاً مما اعتنقه. وكما قال توماس كارليل، فإن «هذا العصر الإليزابيثي المجيد وشكسبيره إنما يُعزى إلى كاثوليكية العصور الوسطى بما أنه حصيلة ما سبقه وازدهار له»[٢].

وظهرت دراسات عديدة حول العلاقة بين الكاثوليكية والمسرح ذاته حين كان «معظم ممثلين الإنكليز (كما أُخبرتُ خبراً ممكن التصديق) موالين للبابوية»[٣]. ولكن تأكيد وليان برين هذا لا يساعد على أي حال في حل عقدة ولاء شكسبير الخاص، وقصاراه أن يوحي بأنه أبدى كممثل وكاتب مسرحي شيئاً من التعاطف مع الإيمان القديم. ويجب أن يقال إن عدداً كبيراً من الرهبان والراهبات قد عولجوا في مسرحياته في رفق وحذر، وفي مقابل ذلك، فإن معاصريه قد جنحوا إلى معالجتهم كموضوع للقدح أو للازدراء. ويوجد أيضاً إشارات عارضة إلى الطقوس والصلوات والمعتقدات الكاثوليكية التي تدلّ على معرفة سابقة بها، وتلميحات إلى المطهر، والعشاء الرباني، وسرّ التوبة، وإلى مريم المباركة، ونحو ذلك. وكل ذلك قابل للتفسير على أساس فهمنا أن شكسبير قد نشأ في أسرة اعتنقت الإيمان القديم. وأما اهتمامه بالطقوس والشعائر السرية، فقد كان جزءاً من اهتمامه بالمسرح، وجزءاً من اهتمامه بأبهة السلطة مقدسةً كانت أم روحية. وهو يكرر استحضار الآلهة الوثنية بقدر ما يكرر استحضار الإله المسيحي.

إن تخمين معتقداته الناضجة أصعب من ذلك بكثير. ربما كان «بابوي الكنيسة»، في لغة ذلك الزمن، ومع أنه كان يُظهر توافقاً مع الكنيسة الإنكليزية، كما في حفلة التعميد، فقد بقي كاثوليكياً بالسر. وهذا الموقف كان عادياً تماماً في ذلك الوقت. وهناك أيضاً تصريح رئيس شمامسة كوفنتري،

رتشارد ديفز، وهو أن شكسبير قد «مات بابوياً»(٥). كان رئيس الشمامسة نصيراً متحمساً للكنيسة الإنكليزية، وما كان ليسعده نقل هذا الخبر. وليس معروفاً كيف وصلته المعلومة، ولكنها ليست غير جديرة بالتصديق بالضرورة. يمكن فهمها على أنها تعني أن شكسبير قد مُنح سر المسح بالزيت عند وفاته. ولكن هذا ربما حدث بعد تحريض أو حتى إصرار من أسرته العاصية. وربما كان ضعيفاً ومريضاً إلى حد تعذّر معه أن يتفهّم ما كان يجري. على أن أتباع الكنيسة الكاثوليكية المرتدّين أو السابقين يتقبلون أحياناً، وعند الشدة، احتمال الخلاص.

وهكذا لا يوجد إلا دليل التقصير. يبدو أن تجنب الحضور إلى الكنيسة الأنجليكانية. فلا شيء مدوّناً عنه في سجلّ العلامات (يثبت أنه تلقّى العشاء الرباني) أو في سجلات مجلس الكنيسة في ساوثويرك. لعله أقام مع أسرة ماونتجوي بما أنه لم يكن مرغماً، كواحد من أسرة هوجنوت، على حضور الصلاة في الكنيسة الإنجليكانية. ومن ناحية أخرى، ليس هناك أي إشارة إليه في السجلات الوفيرة للعصاة الكاثوليك. فهو لم يقم بأي احتجاج، ولم يجلب على نفسه أي غرامة. ومن جديد يحتجب شكسبير، وذلك الاحتجاب، أو الالتباس، منعكس في عمله نفسه. فعلى الرغم من آلاف التلميحات إلى الإيمان القديم، فإن شكسبير لا يصرّح بما في نفسه أبداً. ففي المسرحيات، مثلاً، تُخالف الأوامر الدينية بطاعة الوالدين، والولاء للأسرة، والمواساة. إنها عوالم لا إله فيها. وخلافاً للهجّائين في المسرح المعاصر، فهو لا يشير أبداً إلى أي سجال ديني. وعلينا أن نضيف أيضاً أن الدراما الإليزابيثية إجمالاً لا يوجد فيها إلا القليل القليل من الحساسية الدينية، وكأن الكاتب المسرحي الذي أُبعد عن المعبد والكنيسة، نفض الغبار عن قدميه، وابتنى معبده الخاص على أرض غير مقدسة في الخارج. والاستنتاج الآمن والأرجح، على أي حال، هو أن شكسبير لم يعتنق أي إيمان محدد على الرغم من علاقاته الكاثوليكية

المتنوعة. إن أجراس الكنائس لم تدْعُه إلى الصلاة، بل كانت تذكره بالتعفن وماضي الزمن. ومثلما كان بلا آراء، كان بلا معتقدات أيضاً. لقد أخضع نفسه لكل ما كانت الدراما تواجهه به. وبذلك المعنى، كان فوق الإيمان.

ومع ذلك، ففي هذه السنة، عُمِّد في كنيسة ستراتفورد طفل آخر سُمّي وليام، وكان شكسبير أباه في المعمودية. كان وليام غرين هو ابن توماس وليتيشيا غرين اللذين كان يسكنان في نيو بليس خلال هذه المدة. كان توماس غرين محامياً محلياً تعلّم في جمعية Middle Temple، وهي مؤسسة كانت معروفة جيداً عند شكسبير، وانتقل إلى ستراتفورد في ١٦٠١. وفي وقت ما، انتقل إلى نيو بليس كمستأجر، وشارك زوجة شكسبير وبناتها سكنهن. ربما كان شكسبير يخفف بذلك عبء النفقات. وأن تسمّي هذه الأسرة ابنها وليام دلالة على انسجام مع صاحب المنزل على كل حال.

كان استمرار الوباء يعني أن فرقة الملك قد أُرغمت في صيف ١٦٠٨ وخريفها على التجوال في الأقاليم بما لديها من مسرحيات جديدة. كانت في آخر تشرين الأول في كوفنتري وفي مارلبورو أيضاً، غير أن باقي رحلتها غير معروف.عادت إلى لندن على أي حال من أجل أداء مسرحيات البلاط في تلك السنة. مثّلت اثنتي عشرة مسرحية في وايت هول، ولكن عناوين تلك المسرحيات لم تدوَّن.

والأكثر من مرجح هو أن أحدث مسرحيتين لشكسبير، وهما «بيركليس» و«كوريولانس» كانتا من بين تلك المسرحيات. ولكن هناك مسرحية أخرى مرشحة للانضمام إلى أعمال هذه المرحلة. إن «تيمون الأثيني» مسرحية تتصف بالصخب والفخامة. إنها قصة رجل لا يُقابَل جودُه الكثير بالمثل، لذلك يتحول إلى كاره فظ للبشر. ولقد طرح بعضهم أنها تقترب من القصة ذات المغزى أو المسرحية الأخلاقية التي يمثّل فيها تيمون نموذجاً وليس شخصية.

ولكن هذا يسيء تفسير براعة شكسبير وحدة ذهنه. لا يوجد صراع هنا بين الخير والشر، بل بين طبائع متباينة.

لا يمكننا الاطمئنان إلى تحديد تاريخ المسرحية. إنها من المسرحيات الحرة العوم، فالإشارات المعاصرة إليها قليلة، وأداؤها غير مذكور في أي سجل، لذلك يمكن أن توضع في أي مكان في مطلع القرن السابع عشر. ربما تكون غير منتهية، أو أنها أُهملت. هناك مقاطع من الحوار تحتاج إلى تنقيح، وعناصر من الحبكة تُركت معلّقةً. كانت نصوص شكسبير في حالة سائلة غير مكتملة، ولكن بعضها غير كامل أكثر من بعضها الآخر، إذا أعدنا صياغة ألفاظ رواية «حديقة الحيوانات». ومن الممكن أيضاً أن تكون «مسوَّدة أولى» كتبها شكسبير، ورضي أن يبقيها على حالها. وهناك نظرية تقول إن المسرحية قد بقيت من مختلف أطوار تأليفها متضمنة بعض المشاهد «المسوَّدة»، ومشاهد أخرى غير منتهية تماماً. وإذا كانت هذه هي الحال، فإن المسرحية وثيقة شكسبيرية ذات أهمية بالغة، إذ إنها تظهر عمل مخيلة شكسبير الذي يشبه عمل ريشة الفنان،إذا صحت العبارة. وفي هذه الحالة يكون سشكسبير قد خلق بنية، وخطط التوازن بين الحبكة والحبكة الفرعية، مضيفاً حادثة أو تفصيلاً، غير أن لم يُوْلِ أدوار الشخصيات الثانوية إلا قليلاً من العناية نسبياً. إن واحدة من هذه الملاحظات لا تعني بالضرورة أن المسرحية لم تُمثَّل. إنها عمل مسرحي يتصف بالقوة والسلاسة حتى في حالتها غير الكاملة، ومع أنه لم يُذكر أي إخراج لها في أي سجل، فإن ذلك في حد ذاته ليس بالدليل المقنع أو القاطع.

كان مصدر المسرحية المباشر من جديد كتاب بلوتارك الذي ترجمه نورث، ويمكننا أن نرى عملية الترابط عند شكسبير من ناحية غير مباشرة. إن قصة تيمون مرويّة فيما يرويه بلوتارك عن حياة أنطوني التي درسها

شكسبير من أجل «أنطوني وكليوبترا». وفي كتاب بلوتارك يتمم ألكيبيادس وكوريولانس أحدهما الآخر، وكوريولانس هو موضوع مسرحية شكسبير السابقة، أما ألكيبيادس فيؤدي دوراً كبيراً في «تيمون الأثيني». وهكذا نجد مجموعة علاقات تقود شكسبير إلى أمام. فقد انتقل من شخصية كلاسيكية إلى أخرى، وكلها جزء من المجال القريب لاهتمامات خياله. وتأثر أيضاً بكوميديا أكاديمية عنوانها «تيمون» قد تكون مُثّلت في مقرّات الجمعيات القانونية. وربما أدت هذه المسرحية دوراً في تأليف «الملك لير» أيضاً، وبالتالي كانت حافزاً قوياً لمخيلة شكسبير.

ويُظنّ أيضاً أن «تيمون الأثيني» كانت حصيلة تعاون مع كاتب مسرحي شاب هو توماس ميدلتون الذي أصبح معروفاً وهو في العشرينات من العمر بما كتب من شعر، وما ألّف من كوميديات يهجو فيها أهل المدينة. وهذا التعاون مع ميدلتون يشبه تعاون شكسبير مع كاتب آخر، ربما كان جورج ويلكنز، في تأليف «بيركليس».كان يسعد شكسبير أن يسهم في مشاهد، أو فصول كاملة، ويترك عمل شركائه القليل القيمة كما هو، وكأنه لم يكن يبالي كثيراً بالعمل المنجز طالما أنه قابل للتمثيل. وفي هذا الصدد، كان يتصرف كرجل محترف للمسرح وليس كـــ «فنان» بالمعنى الحديث للكلمة.

ربما كان كل كاتب يختار المشاهد التي سيكتبها على نحو مستقل، ولا تُجمع هذه المشاهد إلا في أثناء عملية التدريب. لذلك فإن زملاء شكسبير لم يريدوا بالأصل ضمّ «تيمون الأثيني» إلى مجموع المسرحيات في طبعة Folio. ولم تُضمّ إلا عندما اضطروا إلى ردم فجوة مفاجئة (ناشئة من مشكلات نشر «ترويلوس وكريسيدا»). إن فرقة الملك لم تعتبر المسرحية «من تأليف» شكسبير في واقع الأمر. وبعد أن أدرجت في طبعة Folio، على أي حال، بقيت إلى الأبد في مجموعة الأعمال الموثوق في صحتها. إن تراث حتى أبرز الكتاب وشهرتهم يمكن أن تضمْنهما المصادفة أحياناً.

الفصل الرابع والثمانون

والجمال يجعل القافية القديمة جميلة

تفشّى الوباء في لندن طيلة عام ١٦٠٩. ويرثي ديكر لأحوال تلك الفترة التي «لا تجد فيها المسرّةُ ذاتُها مسرّةً إلا في التنهد والتفجع على تعاسات الزمن.» وكتب أن «دور التمثيل (شأن الحانات التي طردت أصحابَها) قد أُغلقت أبوابها، وأُنزلت أعلامها (مثل إعلاناتها)، وكذلك المنازل التي أصابتها العدوى مؤخراً، وهرب منها سكانها المرتعبون، أملاً في حياة أفضل في الريف». وأضاف قائلاً: «وغدت أوقات الاستجمام الآن أمراضاً عامة ومؤذية شأن الخطيئة القذرة للشماليين والسفلس للفرنسيين»[١]. ومن جديد جالت فرقة الملك في الأقاليم فراراً من جو العاصمة الوخيم. زارت إبسْويتش ونيو رومني، وهايث، وفي هذه الرحلة أبحرت كثيراً حول الشاطئ.

ولا شك في أن شكسبير الذي ارتاح من مهمات التمثيل، قد أخذ يفكر الآن في الانتقال إلى ستراتفورد. والإقامة الدائمة فيها. وكان توماس غرين. المستأجر، أو الضيف النازل عنده، يلحّ في السؤال إن كان ينبغي تجهيز منزل جديد له مع حلول ربيع ١٦٠٩. وهذا يدلّ على أن موعد رجوع شكسبير إلى بلدته أمر مقرر. ولكن شكسبير في هذه السنة كان عنده أعمال منجزة وغير منجزة في ستراتفورد. ففي حزيران ١٦٠٩، سوّى خلافه مع جون أدنبروك على الدين. وفي سجلات محكمة ستراتفورد يوصف شكسبير بأنه «جنتلمان

كان مؤخراً في بلاط جيمز، ملك إنكلترا»[٢]. كانت مكانته كموظف عند الملك معروفة جيداً في ستراتفورد. كان من أصحاب المقامات الرفيقة المقيمين. وفي هذه السنة أيضاً، رفع هو وتوماس غرين شكوى إلى قاضي القضاة حول أمور تخص أعشار ستراتفورد التي مُنحت لشكسبير. وفي أواخر تلك السنة، مثل أخوه جيلبرت أمام المحكمة لاقترافه إساءة غير محددة. ونفهم من الذين مثلوا معه أمام القضاء أن أصحابه في الجوار كانوا قساة.

لم يتوقف شكسبير عن شراء الأرض في المنطقة المجاورة. ففي السنة التالية، اشترى ٨٠ دونماً أخرى بمئة جنيه من أسرة كومب مضيفاً إياها إلى ٥٠٨ دونمات التي اشتراها في السنة السابقة. وفي هذه الفترة، دفع شقيق زوجته بارثولوميو هاثاوي ٢٠٠ جنيه ثمن المزرعة ومنزل المزرعة في شوتري، حيث نشأت آن هاثاوي. كانت المزرعة والمنزل ملكاً للأسرة. ومن المرجح أن شكسبير قد ساعد قريبه على تحصيل هذا المبلغ. إن أحد دارسي لغة شكسبير الأذكياء قد لاحظ أن مسرحية «سيمبلين» التي كان يؤلفها في هذه الفترة، يَرِدُ فيها باستمرار تلميح إلى «البيع والشراء، القيمة والتبادل، وكل أشكال الدفع»[٣]، وكأن عقل شكسبير كان تشغله هذه المسائل حتى من غير أن يدركها.

ربما احتاج إلى عزلة نيو بليس لكي ينسّق ويرتّب السونيتات التي كتبها في مختلف المناسبات في الماضي. فبعد أن ماتت أمه، ربما صار باستطاعته أن ينشر محتواها الشائن بعض الشيء. ولسنا على يقين من أخذه حساسية زوجته بالاعتبار ــ إلا إذا اعتقد أن مضامين السونيتات سوف تفهم على أنها تخيّل واضح. وبما أنه حُرم دخل المسارح المغلقة، فقد يكون اعتبر ذلك لحظة مناسبة لبيع المخطوط لناشر.

نُشرت بالشكل المطلوب في ١٦٠٩ تحت عنوان «سونيتات شيك ــ سبير التي لم تطبع من قبل». طبعها جورج إلد، واتُفق أن يكون سعر النسخة

خمسة بنسات في دكان جون رايت الذي كان يقع عند بوابة كنيسة المسيح في شارع نيوجيت. وقّع الإهداء توماس ثورب، وليس شكسبير، ولابد أنه أشهر إهداء في تاريخ الأدب كله باشتماله على سطور غامضة أثارت نقاشاً كثيراً.

إلى الموّلد الوحيد للسونيتات التالية السيد W.H كل
السعادة و تلك الأبدية التي يعد بها شاعرنا الخالد
يتمناهما للمغامر الذي يحب الخير للآخرين في رحلته
المزمع عليها. TT.

وما يعنيه هذا ليس واضحاً على الإطلاق. من أو ما هو «المولِّد»؟ هل هو ملهم السونيتات، أم الشخص الذي قدّمها للناشر؟ ومن هو «السيد W.H»؟ هل هو Henry Wriothesly، إيرل ساوثمبتون؟ ولكن لماذا عُكس الحرفان الأولان من الاسم؟ هل هل William Herbert، إيرل بمبروك الذي قد تكون السونيتات المبكرة موجهة إليه؟ من غير المحتمل أن يُخاطب النبيلُ بـــ «السيد». هل يمكن أن يكون William Hathaway؟ أم أنه قد يكون السير William Harvey الذي كان تزوج سابقاً كونتيسة ساوثمبتون؟ ربما أخطأ الطابع فكتب ما كتب بدلاً من كتابة «السيد W.Sh». ومن الممكن أيضاً أن يكون ثورب قد أساء فهم إهداء شكسبير إلى W.H، فأضاف «السيد» كفكرة متأخرة. إن التفسيرات لا نهاية لها، وهي مثيرة للفضول باستمرار. من هو «المغامر»، وإلى أي جهة من جهات الأرض الغامضة أو الخطرة يزمع الرحيل؟ أيمكن أن يكون هذا أيضاً إشارة إلى William Herbert، إيرل بمبروك الذي أصبح في ربيع هذه السنة عضواً في اتحاد الشركات المعروفة باسم شركة فيرجينيا الملكية؟

ويشار أحياناً إلى أن توماس ثورب صاحبُ مطبعة «مختلسٌ» عثر على قصائد شكسبير بالسر، ونشرها من غير تفويض. ولكن لا يوجد شيء

مدوّن عن احتجاج شكسبير، ولا توجد إشارة إلى أنها سُحبت من السوق، أو «صُححت» فيما بعد من أجل طبعة مرخص بها. والأرجح أن شكسبير نفسه كان مسؤولاً عن جمعها ونشرها. إن ترتيب القصائد يدل على خبرة، ومن غيره كان لديه مجموعة كاملة من السونيتات المخطوطة؟ كانت مشروعاً طويل الأمد، واستمر عدة أعوام. لا أحد كان لديه المادة التي لدى الشاعر نفسه. وفي ١٦١٢، أي بعد مضي ثلاثة أعوام على نشرها، روى توماس هيوود أن شكسبير قد نشرها بالفعل «باسمه»(٤). وبعد عامين، كتب وليام دراموند أن شكسبير قد «نشر مؤخراً»(٥) عمله عن موضوع الحب.

ولا داعي للشك في هذه الشهادة المعاصرة. كان توماس ثورب ناشراً محترماً نشر أعمالا لجونسون ومارستون، وكان له صلات بعالم المسرح. نُشر في الأعوام المتأخرة طبعات مرخّصاً بها لمسرحيتي «سيجانوس» و«فولبون» اللتين مثلتهما فرقة الملك، إضافة إلى مسرحية «هلموا إلى الشرق»! ومن المستبعد جداً أن يطبع من غير إذن قصائد أشهر كاتب مسرحي في عصره. ولو فعل ذلك لاعتُبر خطأ جسيماً في عيون زملائه في جمعية الطابعين والناشرين. وعرّضه للتعنيف الشديد.

لقد كان مقنعاً بعض الشيء أن يقال إن مجموعات السونيتات قد أصبحت دُرْجة قديمة العهد مع حلول عام ١٦٠٩، وربما لم يكن ليلقى التعبيرُ العاطفي استحساناً في هذا الوقت المتأخر حتى لو صدر عن أشهر كاتب مسرحي. صحيح أن عالم أوائل القرن السابع عشر قد شهد كثيراً من البِدَع والدُرَج المفاجئة، إذ كان زمناً دائم الإبداع والابتكار، وليس فيه إلا حيّز صغير للأساليب والمواضيع القديمة، ولكن الأعوام الأولى من عهد جيمز قد دشّنت مجموعات جديدة من السونيتات، ولاسيما نوع من «الشعر المضاد» الخبيث أو اللاذع، والذي كانت سونيتات «السيدة السمراء» من نماذجه الجيدة. ونشر تلك المجموعات في ذلك الوقت لم يكن سيئاً بالضرورة.

اشترى إدوارد ألين نسخة من السونيتات في صيف ١٦٠٩ (إذا لم تكن الإشارة تزويراً لاحقاً)، ولكن الكتاب الصغير لا يبدو أنه لقي رواجاً واسعاً. وهو لم يُطبع من جديد إلا في ١٦٤٠، بعد مضي وقت طويل على وفاة الشاعر. وفي مقابل ذلك، أعيد طبع سونيتات مايكل درايتون تسعة مرات متباعدة. كان هناك نوع من ردة الفعل على ما نشره شكسبير. دان المجموعة جورج هيربرت الشاب لما فيها من فحش،وكتب أحد قرائها الأوائل في آخر طبعته الأولى «يا لها كومةً من المادة القذرة الكافرة!»[٦] إن هذا التذمر لم تؤيده الأجيال اللاحقة، ولكن ربما أثارته في ذلك الوقت الإشارات غير المداهنة إلى السيدة السمراء، أو إلى النزعة الجنسية المثلية للسونيتات المبكرة.

ومهما طال بقاء شكسبير في ستراتفورد، فقد عاد إلى لندن من أجل موسم عيد الميلاد في البلاط. لم يعد يمثل، إلا أنه مازال مسؤولاً عن إعادة كتابة المسرحيات التي تؤدَّى أمام الملك وتنقيحها. ويَرِدُ في حسابات قاعة وايت هول أن فرقة الملك قد مثّلت نحو ثلاث عشرة مرة، ومن المسرحيات التي مثّلتها كانت المسرحية الجديدة «سيمبلين».

ربما أُلِّفت هذه المسرحية من أجل مسرح بلافرايرز الذي اشتُري حديثاً، والذي فُتح عدة أسابيع في أواخر شباط ١٦١٠ بعد انحسار الوباء إلى حين. كان هناك عدد من الحيل المسرحية بما فيها نزول جوبيتر «في الرعد والبرق، جالساً على نسر: يرمي صاعقة. تجثو الأشباح». لم يكن في مسرح Globe من الآلات ما يساعد على إحداث هذه المؤثّرات، لذلك يمكننا أن نفترض أن المسرح المحتمل كان دار تمثيل خاصة. وهذه التدخلات المزوّقة تؤكد كيف قدّم شكسبير مسرحياته في ظروف الأداء الجديدة تقديماً يتصف بالدقة والأناة. هناك «موسيقا مهيبة»، وموكب مرح للأشباح، وكل ذلك يزيد في جو المشهد الحميم الذي كان مسرح بلاكفرايرز يشجع عليه. وفي هذه

المسرحية أيضاً تستيقظ إموجين إلى جانب جثة مقطوعة الرأس، وتعتقد أنها جثة زوجها. لا حيلة بارعة مثل هذه الحيلة، ولا إيهام مسرحياً مثل هذا الإيهام، في هذه المسرحية التي هي أكثر المسرحيات اتصافاً بالإيماء. لقد أخذ شكسبير تراجيديا ممكنة، وارتقى بها إلى موقع الميلودراما. ففي هذا الطور الأخير من عمله المسرحي كان منظّم مجليّاً للاستعراضات.

إن «سيمبلين» لم تعجب صموئيل جونسون.

أن نعلّق على حماقة القصة المتخيّلة، وسخف السلوك، والتباس
أسماء الأزمنة المختلفة وعاداتها، واستحالة الأحداث في أي نظام
للحياة، مضيعة للنقد على بلاهة غير مقاومة، وعيوب أوضح
من أن تُكشف، وأجسم من أن تُضخَّم.

وإذا أعدنا تسمية الحماقة بالخيال، والسخف بالهزل المتعمد، ربما نصل إلى فهم أفضل للمسرحية من ناقد القرن الثامن عشر. كان شكسبير يجد لذة في «الاستحالة»، لأنه كان يكتب مسرحية بعضها حفلة تنكرية وبعضها قصة مغامرات. وكانت مناسبة تماماً للمرحلة، أي في وقت بلغ فيه عهد الملك جيمز مستويات عالية وجديدة من التكلف. إنها مسرحية بلا موضوع، باستثناء موضوع تعقيدها.

عاد شكسبير إلى تاريخ بريطانيا الأسطوري، وإلى مسرحيات طفولته، وحتى إلى المسرحيات التي مثّل فيها وهو شاب، فاستحضر روح قصص المغامرات القديمة في تسلسل المشهد والرؤيا حتى نهاية المسرحية، واستخدم أيضاً أسلوباً قديماً استخداماً مُجّلاً له وليس ساخراً منه. لقد غدت مسرحيات من هذا النوع رائجة جداً في مسرح لندن، مع مسرحيات من مثل مسرحية بيومونت وفليتشر الجديدة «فيلاستر»، وإحياء مسرحية «موسيدورس» الأثيرة. ولكن شكسبير يتفوق على الجميع في «سيمبلين» باعتباطية ابتكاره وغلوّه الخالصين.

كما كان هناك رواج للمسرحيات المعنية بالماضي البريطاني الذي ربما عكس اهتمام الملك الجديد ببريطانيا المتحدة. وفي هذه المسرحية يمكن في واقع الأمر أن نكتشف ضغط الملك جيمز في تلميحات وتفاصيل صغيرة. ومن هذه التفاصيل إيموجين المتنكرة في زي ولد، والتي تدّعي أن سيدها هو «رتشارد دو شامب»، وهذا هو ريتشارد فيلد بالطبع وهو في زي فرنسي. كان فيلد هو ناشر قصيدتي «اغتصاب لوكريس» و«فينوس وأدونيس» اللتين تنغمر «سيمبلين» في جو مهابتهما الموسيقية، وشكسبير هنا إنما يلمّح إلى صديقه القديم تلميحاً مازحاً.

إن وجود إيموجين يذكّرنا بأن شكسبير يستخدم في «سيمبلين» للمرة الأخيرة حيلة الفتاة التي تلبس لباس ولد فاتن، في حين أنها من البداية ممثّل ولد، مع ما يصاحب ذلك من فُجْر وغمز جنسيين. وهذا تحول مرتبط بمسرحياته إلى حد بعيد حتى ليمكننا أن ندعوه بشيء من الإنصاف شكسبيرياً. إن كاتباً مسرحياً لم يستخدم مثل شكسبير حيل تبادل الملابس على هذا النحو المتكرر والمكشوف. وسبب افتتانه به واضح. فهو عمل حاذق وغريب يتيح له فرصاً كبيرة للهزل والتلميح. ويعرض إمكانات كوميدية غنية، إلا أنه يستحضر روح الحرية الجنسية. إنه سلوك شاذ وشائع، ويمثل خروج خيال شكسبير على الأعراف والتقاليد بغية إحداث تأثير مستحب.

وفي «سيمبلين» أصداء من مسرحيات أخرى وتلميحات إليها تشير إلى أن قوة إبداعه الكاملة قد تكشفت في مكان ما من المسرحية. هناك استحضارات لـ «عطيل» و«تيطس أندرونيكس» بالغة التركيز، إضافة إلى استحضارات لـ «ماكبث» و«الملك لير». ويوازي مقطع من المسرحية إحدى السونيتات التي كان ينقحها للنشر موازاة دقيقة.

وفي هذه المسرحيات الأخيرة (التي لم يكن يعرف بالضرورة أنها أخيرة)، كان شكسبير يفتح البوابات. والمهم في «سيمبلين» هو نغمة الشعور

المطّرد، وما يصفه هازلت بأنه «قوة التداعي الطبيعي، تسلسل الأفكار الذي يوحي بانعطافات مختلفة للشعور الغالب»(٧)، وهذا يدلّ على انفعال مستمر خلال عملية الكتابة. يستخدم شكسبير هنا اللغة المفككة للعاطفة، والمشاعر الحميمة مع كثير من الكلام الموجّه إلى النظارة، والكلمات والعبارات العامية، وإسقاط الحروف والكلمات، بل يبدو أنه ينسخ لغة التفكير نفسها وهي تتحول إلى تعبير. إن لغته ترتفع ارتفاعاً لا نهاية له، مع تحليق للإيقاع يضاهي مشاعر التوق، والطلاقة العفوية. لقد خلبت هذه اللغة ألباب الجمهور في عهد جيمز، ذلك الجمهور الذي كان يمتص الكلمات المغالية مثل الحلوى.

دوَّن عازف العود في البلاط، روبرت جونسون، موسيقا خاصة بالمسرحية، وكانت فرقة الملك قد أحضرته من أجل وضع موسيقا مصاحبة للمسرحيات في مسرح بلاكفرايرز. ومن أغاني المسرحية بقيت واحدة في نوتة مخطوطة وهي «اصغي، اصغي، القبرة تغرّد عند بوابة السماء»، وقد تكون من أغاني جونسون.

يوشك شقيقان أن يغنيا ترنيمة حزينة، وهي الترنيمة المشهورة «هيهات أن تخشى بعد الآن حرارة الشمس»، عندما يوضح أحدهما، «لقد اكتسب صوتْانا بحة الرجولة». ويضيف الآخر بعد ذلك «لا أستطيع أن أغني: سأبكي، وأصوغ الكلمات معكم». من الواضح أن صوتيْ الممثلين الولدين قد طرأ عليهما تغير مفاجئ، ولم يتم إحلال بديلين محلهما، فأضيف الاعتذار في مرحلة متأخرة من التدريب. كان شكسبير معتاداً أن ينقح حتى اللحظة الأخيرة، وفي هذه الموسيقا المتقطعة نتبين ظروف ذلك الزمن.

* * *

الفصل الخامس والثمانون

إذاً هاهو ذا لغزي،

ما هو ميّتٌ مفعمٌ بالحياة

في ربيع ١٦١١، كتب الطبيب والساحر الإليزابيثي سيمون فورمان ملاحظات حول المسرحيات التي شاهدها مؤخراً. كان في مسرح Globe، بين الآلاف الذين ذهبوا لكي يشاهدوا «ماكبث» و «سيمبلين»، ومسرحية جديدة عنوانها «حكاية الشتاء». كانت الأحداث الخارقة والمعجزات هي أكثر ما انتبه إليه فورمان في «ماكبث». ومن وصفه يبدو أن أروع المشاهد وأكثرها تأثيراً كان المشهد الذي يظهر فيه شبح بانكو عند الوليمة. ومن الواضح أن الساحرات كان لهن وقع مثير أيضاً، ويتضح من وصف فورمان أن ثلاثة أولاد قد مثّلوا أدوار «٣ نساء جنيّات أو حوريّات»(١). وكتب فورمان ملاحظة مهنية عندما ذكر أيضاً «كيف تنبهت الملكة ماكبث من نومها ليلاً ومشت وتكلمت واعترفت بكل شيء، ودوّن الطبيب كلماتها»(٢). كما شاهد فورمان «سيمبلين»، وهو يقدّم لنا مجرد خلاصة للأحداث، وقد انطبع في ذهنه مشهد «الكهف» الذي لابد أنه كان مثير المظهر في موضع ما داخل «مكان الاكتشاف» على خشبة المسرح. ويتحفظ فورمان من «حكاية الشتاء»، مع أنه من الواضح أن الشخصية التي أمتعته أكثر من غيرها هي شخصية أوتوليكس «المتشرد الذي يدخل في ثياب

رثة مثل جنيّ صغير.» وهذا الدور قد أدّاه بلا شك روبرت آرمن أداءً عظيم التأثير، وقد حمل فورمان على إضافة هذا التنبيه: «حذار من الثقة بالمتسوّلين الأشرار، أو الأصدقاء المتملقين»[٣].

كان شكسبير يكتب «حكاية الشتاء» في السنة السابقة، وقد أوحت خلفيتها الرعويّة الطاغية إلى بعض النقاد أنه كتبها في منزله نيو بليس في ستراتفورد. ومن شأن الاستنتاج نفسه أن يوحي أنه كتب «العاصفة» في أثناء إقامة مؤقتة في جزيرة من جزائر البحر المتوسط. يمكن أن تكون «حكاية الشتاء» قد مُثّلت في مسرح بلاكفرايرز، وفي مسرح Globe أيضاً، بما أنهما بقيا مفتوحين طيلة عشرة أشهر من سنة ١٦١١، ومن المرجح أنها قُدَّمت في مسرح مكشوف ومسرح مسقوف. إن هذه المسرحية المتقنة الإخراج يتوّجها المشهد الأخير حيث تُبعث الحياة في ما يفترض أنه تمثال هيرميون، وذلك أمام زوجها وابنتها المندهشين. إنها لحظة مسرحية منعشة. لعل شكسبير سبق أن شاهد ذلك يحدث في مناسبتين ملكيّتين. فلقد دبّت الحياة في التماثيل وتكلمت عند دخول الملك إلى لندن سنة ١٦٠٤، وفي أثناء افتتاحه البورصة الجديدة في سنة ١٦٠٩. وربما أدّى هذا العمل الفذ في البورصة أحد الأولاد الممثّلين في فرقة الملك. وحالما رأى شكسبير ذلك،على أي حال، وجد أن عليه أن يستخدمه.

كانت المسرحية أقرب إلى الكوميديا الموسيقية منها إلى أي مسرحية كتبها سابقاً، إذ يوجد فيها ست أغانٍ، يغنّي خمساً منها آرمن في دور أوتوليكس، ومؤلف الموسيقا المحتمل جداً هو روبرت جونسون. إن واحدة من الأغاني تتطلب ثلاثة مغنّين. وهناك أيضاً رقصتان متقنتان يؤديهما الرعاة وآلهة الغابات، ومن المتوقع أنهما كانتا أقرب إلى الرقص في الحفلات التنكرية منهما إلى الرقص الشعبي الشائع. ولابد أن تكون الموسيقا قد سُمعت

عندما بدأ التمثال المسحور بالتحرك. وهذا قد يشير إلى الإعجاب الذي نالته هذه المسرحية التي مُثّلت في البلاط في ست مناسبات غير مسبوقة. لقد كانت أفضل من حفلة تنكرية. كانت عرضاً مسرحياً كاملاً تندمج فيه الدراما في الطقس. ومع ذلك فإنها قد أعجبت جماهير مسرح Globe الغفيرة، كما يشير فورمان. إن كثيراً من المشاهد يعتمد على ما تراه العين بقدر اعتمادها على ما يفهمه العقل. يصوّر أحد أطول المشاهد في أعمال شكسبير كلها موعدَ جزّ الغنم الذي أصبح صورة لطقس شعبي خالد. وهناك إرشاد مسرحي مشهور في الفصل الثالث:

ها هي ذي المطـــاردة

قُضي عليّ إلى الأبـــد.

(يطارده دب وهو خارج)

كان الدب ظاهرة مألوفة على جانب الضفة طبعاً، كما كانت الدببة الراقصة أو المؤدِّية شائعة في شوارع لندن. ومن المشكوك فيه أن تكون فرقة الملك قد استخدمت أو استعارت حيواناً حقيقياً من زميلاتها في حلبة تعذيب الدببة. فالأكثر مدعاة للضحك هو ممثل في زي دب. ولكن الاستخدام المفاجئ والظاهر العشوائية للحيوان يشهد على استيعاب شكسبير غير العادي للعمل المسرحي. إن ظهور الدب يحدد الانتقال من التراجيديا الرهيبة للغاية، إلى الكوميديا الغريبة للغاية، وهذا التحوّل ذاته يهيّىء الجمهور لتغير في النغمة ووتيرة الحركة. وبالطبع فإن مطاردة الدب للرجل المسنّ رهيبة ومضحكة في آن معاً. إنها رمز المسرحية ذاتها.

وكما في قصص المغامرات والكوميديات الموسيقية كلها، فإن العواطف في «حكاية الشتاء» حادة وفاشية، والموضوع هو الغيرة المجنونة التي يعقبها الندم والشعور بالذنب، ثم إن البطلين الشقييْن المنفصلين يجتمع شملهما أخيراً

في مشهد تسامح وتصالح. إنها مسرحية تجلب السعادة، وتبعث الأمل في مشاهِديها. ولعلها لم تُعرض بالمصادفة في الذكرى السنوية لـ «مؤامرة بارود المدافع»، ثم بعد كارثة وفاة ابن جميز الأكبر و وريثه. كانت «حكاية الشتاء» عميمة الفائدة، ووسيلة لإنهاء الحداد. يلتقي في هذه المسرحية ما هو إنساني وما هو طبيعي في إيقاع الحياة العظيم المتواصل، ويتابع شعر الحوار تدفقات الفكر وترددداته الطبيعية. إنها الغريزة مع حياة العقل.

إن المصدر الأساسي للمسرحية هو قصة Pandosto للكاتب روبرت غرين، والتي يأخذ منها شكسبير مادة كثيرة للفصول الثلاثة الأولى. وعلينا أن نتذكر أن غرين هو الكاتب الذي هاجم «شيك ــ سين» في «قيمة الذكاء الزهيدة». ومن التهم التي اتهمه بها كانت تهمة الانتحال. وبعد مضيّ ثمانية عشر عاماً، كان شكسبير يقتبس مادة من العمل الأكثر رواجاً للكاتب الراحل، جاعلاً مجمل الحبكة أدنى إلى الخيال، وأنأى عن الواقع. ربما أجاز لنفسه لحظةَ رضاً، ثم دعاها حكاية شتاء، قصة لا أساس لها، حكاية قديمة، استطراداً إلى جانب النار. إن شكسبير لم يكن رجلاً عاطفياً.

وفي هذه السنة أيضاً، صدر ما لا يقل عن ثلاث من مسرحياته ــ «تيطس أندرونيكس» و«هملت» و«بيركليس». وهذه مسرحيات تنتسب إلى كل أطوار حياته الأدبية، من «تيطس» القديمة جداً، إلى «بيركليس» الجديدة جداً. لقد اعتُرف به الآن، وصار يقاس بكل ما أنجز. لقد استطاع أن يبهج الأسرة الملكيّة، وأن يسرّ جمهور أوكسفورد، وأن يسلّي جموع مسرح Globe الغفيرة. ويبدو واضحاً، بالنظر إلى الماضي على الأقل، أنه قد بلغ ذروة نجاحه. فهو الآن على شفاه الجميع. يشير كاتبٌ تناولَ معايير «الكتابة الحقة» إلى شكسبير كواحد من الذين «نكتسب منهم الإنكليزيةَ الأحرى بالتقدير»[٤]. ويقول ليونارد ديجز، ابن زوجة وصيّ شكسبير، في رسالة كتبها في ١٦١٣ «يقدّر الإسبان

هنا كتاب سونيتات لشاعرهم لوب دي فيجا، كما نقدّر نحن شكسبيرنا»[٥]. لاحظْ أنه «شكسبيرنا» ههنا، لقد أصبح يعتبر ممثلاً للأدب القومي.

عاد إلى البلاط من أجل موسم شتاء ١٦١١ حاملاً مسرحيتين جديدتين. وفي سجل الاحتفالات يوجد في ٥ تشرين الأول إشارات إلى «مسرحية تدعى ‘حكاية ليالي الشتاء’». وقبل أربعة أيام «قُدِّمت مسرحية تدعى ‘العاصفة’ عشية عيد جميع القديسين، وفي وايت هول أمام جلالة الملك»[٦]. ولا دلالة يمكن قراءتها في تاريخ هذا العيد الذي يقع في الأول من تشرين الأول، وكان الفقراء يغنّون فيه كعكَ الروح. على أن جو السحر الممزوج بالكآبة يغلّف مسرحية شكسبير الأخيرة الكاملة. كان عادة يتعاون مع كتاب مسرحيين آخرين في إخراج مسرحياته، ويضيف خبرته ومهاراته إلى عمل الآخرين، أما «العاصفة» فهي تتميز بأنها العمل الأخير الذي كتبه وحده.

وكما في «بيركليس» و«حكاية الشتاء»، يوجد في «العاصفة» عناصر كثيرة من الموسيقا وحفلات التنكر. ومن المرجح أنه كتب المسرحية بغية تقديمها في مسرح بلاكفرايرز المسقوف. وصممها تصميماً دقيقاً بحيث تتخلل الفصول فترات استراحة، ولاسيما بين الفصل الثالث والرابع اللذين تُعزف الموسيقا بينهما. يغادر إيريال وبروسبيرو خشبة المسرح معاً عند نهاية الفصل الرابع، ثم يدخلان معاً عند بداية الفصل الخامس. وهذا لم يكن ممكناً في مسرح Globe حيث كان الحدث يتصل بلا انقطاع.

لقد أثار البحر خيال شكسبير على الدوام. لذلك ليس مصادفة أن ينجذب مؤخراً إلى ما نُشر عن رحلات المستوطنين. منذ سنتين خلتا، كان بعض المستوطنين مبحرين إلى جيمز تاون في فيرجينيا، وقبل ان يصلوا قذفتهم عاصفة هوجاء إلى مثلّث برمودا. قرأ شكسبير عن مغامرتهم، كما قرأ كتاباً عنوانه «إعلان صادق وصحيح عن هدف المستعمرة المفتتحة في فيرجينيا

وغاياتها»، إضافة إلى كتاب سيلفستر جوردين «اكتشاف مثلّث برمودا، أو ما يسمّى جزيرة الشيطان». والكتابان نُشرا في ١٦١٠. وكان قد تعرف سابقاً إلى بعض كبار الأعضاء في شركة فيرجينيا، من مثل إيرل بمبروك، كما تمكن من الحصول على معلومات مباشرة عن عصيان بعض المستوطنين وعدم خضوعهم. وقرأ مقالة مونتين «عن أكلة لحوم البشر» التي ترجمها فلوريو، وتذكّر فاوستوس، بطل مارلو، وما قرأه لأوفيد، وعن العاصفة في إنياذة فيرجيل أيام المدرسة. وكان في لندن معلم فروسية يدعى بروسبيرو. وهكذا اجتمعت هذه الأشياء كلها بعد أن أثارها خبر عاصفة عاتية.

تبدأ مسرحية «العاصفة» بتحطّم سفينة ضخمة في «جو عاصف تبرق فيه السماء وترعد»، ودخول البحارة «مبلّلين». ومن هذا المشهد فصاعداً، يستكشف شكسبير بالمعنى العملي الكامل جميعَ إمكانات المسرح المسقوف. إنها مسرحية متصلة المشهد تقريباً. هناك أغانٍ «موسيقاها مهيبة وغريبة»، في دراما تصاحبها موسيقا ألّفها روبرت جونسون مرة أخرى. إن المسرحيات المتأخرة يمكن أن تحدَّد بكل سهولة أنها من عمل «شكسبير وجونسون». كما أن المؤثرات المتقنة للسحر والخوارق تصاحبها أدوات أيضاً، كما، على سبيل المثال، في المشهد الذي تدخل فيه الأرواح الشريرة «في عدة هيئات غريبة، جالبات معهن طاولة وكتلة من التبر، ويرقصن حولها مؤدّيات تحيات لطيفة». وبالطبع كان لابد من إدخال حفلة التنكر التي آذنت بها الموسيقا، وهبوطُ ربة النور جونو Juno على خشبة المسرح. ثم تدخل «بعض الحاصدات (لابسات كما ينبغي)، ويشاركن الحوريات رقصهن الرشيق» إلى أن يصرفهن بروسبيرو ملقياً أشهر أبيات شكسبير قاطبة:

نحن مثل المادة التي

صُنعت منها الأحلام، وحياتنا القصيرة

يحيط بها السبات.

لقد خلق شكسبير أكثر المسرحيات تكلفاً، والتي تصبح هي نفسها تأملاً في البراعة ذاتها. وتتميّز «العاصفة» أيضاً باستخدام الشكل الكلاسيكي، مع وحدتي الزمان والمكان، وذلك من أجل إحداث تأثيرات ليست كلاسيكية أبداً، بل يمكن القول إنها سحرية. وكأن شكسبير كان يكتب درساً عن السحر المسرحي، مثله مثل بروسبيرو. ويُستنتج أحياناً أن بروسبيرو هو صورة شكسبير نفسه، وهو يتبرأ من «فنه القوي التأثير» في خاتمة حياة مسرحية ناجحة. ولكن ذلك يبدو افتراضاً غير مسوّغ. فلا داعي للاعتقاد أن شكسبير كان يظن أن عمله المسرحي بلغ النهاية. على أي حال، ربما صيغ بروسبيرو على مثال الدكتور جون دي، ساحر مورتليك (حيث أقام شكسبير ذات يوم) الذي صرّح أنه قد حرق ما عنده من كتب السحر.

ويُطرح أحياناً أيضاً أن شكسبير قد شُغل في أواخر عمره عن المسرح، أو تحرر من سحره، غير أن اهتمامه بالبراعة في «العاصفة» يوحي أنه مازال مشغولاً بكل أوجه الدراما. ليس هناك من إحساس بالنهاية.

* * *

الفصل السادس والثمانون

عنـدما كان الرجال يتـولّهون

كنت ابتسم، وأتسـاءل كيف

عاد شكسبير إلى ستراتفورد في أوائل عام ١٦١٢ ليدفن شقيقه جيلبرت في الكنيسة القديمة. كان جيلبرت أصغر من شكسبير بسنتين ونصف السنة، وهو لم يتزوج، وعاش مع شقيقته وزوجها في منزل الأسرة في شارع هنلي حيث قد يكون واصل تجارة والده بالقفافيز. كان جيلبرت أميّاً، ولكنه كان خبيراً بالأعمال التجارية للنيابة عن شقيقه في ابتياع الأرض في ستراتفورد. وبقي لشكسبير شقيق واحد هو رتشارد الذي عاش أعزب في شارع هنلي أيضاً، غير أنه سيموت هو أيضاً قبل شكسبير نفسه. وفي مثل هذه الظروف، ألا يتأمل المرء في حدود حياته الفانية أمر مستغرب. كانت الأسرة تتقلص، وما أكد ذلك هو أن شكسبير لم يكن له خلف ذكر مباشر أو غير مباشر.

رجع إلى لندن بعد ثلاثة أشهر، وذلك حين دُعي للشهادة في دعوى تخصّ أسرة ماونتجوي الساكنة في شارع سيلفر، والتي أقام عندها سابقاً. رفع الدعوى أحد المتدربين عند أسرة ماونتجوي، وهو ستيفن بيلوت الذي تزوّج ماري ماونتجوي، ولكنه لم يأخذ البائنة التي وعده بها والدها نفسُه. لذلك طلب من شكسبير أن يشهد له. جرت الدعوى في محكمة الالتماسات في ويستمنستر

في ١١ أيار. وُصف شكسبير بـــ «الستراتفوردي»، وهذا يشير إلى أنه لم يكن مقيماً في لندن خلال هذه المدة. ولقد دُعي للشهادة، كما أصبح معروفاً، لأنه كان توسط بين بيلوت وأسرة ماونتجوي في أمر الزواج والبائنة.

صرّحت خادمة اسمها جون جونسون أن أسرة ماونتجوي قد شجعت «المشاعر الودية بين المدَّعي وماري ابنة المدَّعى عليه.» كما أنها استذكرت دور شكسبير في الأمر. «إن المدَّعى عليه، حسبما تذكر، قد استقدم شكسبير المقيم في المنزل، وأقنعه بأن يقنع المدَّعي بالزواج». ويبدو إذاً أن شكسبير كان حاذقاً بعض الشيء في «الإقناع» بما يتعلق بالقلب. ثم إن صديق الأسرة، دانيال نيكولاس، يضخّم صورة شكسبير في شهادته:

> أخبر شكسبير هذا الشاهدَ (نيكولاس) أن المدَّعَى عليه قد أخبره أنه إذا تزوج المدَّعي ابنته المذكورة ماري فإنه سيعطي المدَّعيَ بعضَ المال معها كبائنة للزواج بها. وإذا لم يتزوج المدّعي ماري المذكورة، فهي مع المدَّعي لن يكلّفا والدها المدَّعى عليه فلساً. ثم إن السيد شكسبير أخبرهما بأنهما سيحصلان على بعض المال كبائنة من الوالد، وتأكد السيد شكسبير من موافقتهما، واتفقا على الزواج.

وليس واضحاً إن كانت هذه هي الكلمات الدقيقة التي استخدمها شكسبير مع نيكولاس في هذه المناسبة، وبما أنها كُتِبت بعد ثماني سنوات فهي بعيدة الاحتمال. ولكن من الواضح أنه أدّى دوراً ودياً في كل ترتيبات بائنة الزواج، وتولّى بالفعل مهمة الوسيط بين الاثنين. وأن «يتأكد» معناه أن يقوم بالخطبة، ويتعهد زواجهما.

إن شهادة شكسبير، كما دُوِّنت في المحكمة، ملتبسة. لابد أنها كانت لحظة واضحة الحساسية، إذا افترضنا أن شكسبير مازال يحتفظ بثقة ماونتجوي نفسه. لذلك انطوت شهادته على قدر من الحيطة. ومع ذلك فهي تثير أشد الاهتمام لأنها التدوين الوحيد لصوت شكسبير. يصرح الكاتب المسرحي أنه «يعرف الطرفين، المدَّعي والمدَّعى عليه، وهو يعرفهما، حسبما يذكر الآن، منذ مدة عشر سنوات أو نحو ذلك»، وإن ستيفن بيلوت «أحسن العمل، وتصرف باستقامة»، وكان «خادماً طيباً ومجدّاً في الخدمة المذكورة»، على أن شكسبير لم يسمع منه أنه «جنى فائدة كبيرة، أو بضاعة، من الخدمة المذكورة». ربما كان هذا جواباً عن سؤال حول التعويض الذي كان ينبغي أن يأخذه بيلوت من ماونتجوي. والسيدة ماونتجوي هي التي التمست العون من شكسبير في أمر الزواج. وذلك عندما «توسّلت» إليه أن يذهب ويقنع ستيفن بيلوت. ولقد شهد أنها وزوجها قد «قالا له وأخبراه عدة مرات أن المشتكي المذكور كان رجلاً صادقاً جداً».

ويبدو أن بيلوت قد طلب في وقت ما من نيكولاس أن يحصل على جواب محدد من شكسبير حول «ما»، و«كم» سيعطيه ماونتجوي إذا تزوج ماري. فأجاب شكسبير عندئذ، بحسب كلام نيكولاس، «أنه وعد إذا تزوج المدَّعي ماري... فإن المدَّعَى عليه (ماونتجوي) سيعطي المدَّعي بحسب وعده على ما يذكر عند الزواج نحو خمسين جنيهاً، وبعض الأمتعة المنزلية.» ولكن شكسبير كان غامضاً للغاية في استجواب لاحق. تذكر أن بائنة من نوع ما قد وُعِد بها، ولم يستطع أن يتذكر المبلغ «ولا متى سيُدفع»، على خلاف نيكولاس. كما لم يستطع أن يتذكر أي مناسبة «وعد فيها ماونتجوي المدَّعي مئتي جنيه مع ابنته ماري في وقت مرضه.» ولم يستطع شكسبير أن يصف «الأدوات والأشياء الضرورية من الأمتعة المنزلية»[1] التي أعطاها ماونتجوي مع ابنته. والحق أن

بيلوت وزوجته الجديدة لم يأخذا إلا ١٠ جنيهات وبعض الأثاث القديم. ويبدو أن السيدة ماونتجوي قد ألحّت على زوجها أن يكون أسخى من ذلك، إلا أنها ماتت في ١٦٠٦. ولم يكن ذلك كله مرضياً من وجهة نظر بيلوت، ولم يقدم شكسبير أي عون. لم يستطع أن يتذكر تفاصيل أي محادثة. ويمكن الاستنتاج أيضاً أنه تعمّد الغموض أو النسيان من أجل صداقته مع ماونتجوي.

عُقدت جلسة استماع ثانية في ١٩ حزيران لامتحان ذاكرة شكسبير، ولكنه لم يحضر الجلسة. ومثل كثير من الدعاوى، تواصلت الشكوى من غير بلوغ أي خاتمة محددة. فأحيلت على التحكيم، ومنح بيلوت ما يزيد على ٦ جنيهات قليلاً، ولكن لم تسجل أي دفعة من ماونتجوي. إن تفاصيل هذه الدعوى القديمة لم تعد ذات بال إلا بقدر ما تساعد في إضاءة حياة شكسبير في سياقها العادي. يبدو أنه كان ميّالاً إلى أداء دور «الوسيط» في مفاوضات الزواج الدقيقة، لأنه كان بلا شك معروفاً بالحنكة في مثل هذه الأمور. ومن الواضح أنه لم يكن بالرجل المتمنّع الذي يتعذر الوصول إليه، بل كان خلاف ذلك تماماً. غير أنه، عندما كان يُدعى إلى تعليل أفعاله، كان يتخذ موقفاً ملتبساً أو غير متحيّز، ويحافظ على حياد مدروس. إنه ينسحب، ويكاد يخْفى علينا.

* * *

الفصل السابع والثمانون

ليتقدم الزمن، ولتكن نهاية

هناك ذِكْر لافت للنظر لمسرحية أُدّيت في وايت هول في ٨ حزيران ١٦١٢، وذلك أمام سفير دوق سافوي، وكان عنوانها «كاردينا». وفي السنة اللاحقة مُثّلت المسرحية من جديد في البلاط تحت عنوان «كاردينو». وهي تلفت النظر لأنها سُجّلت للنشر في وقت متأخر تحت عنوان «تاريخ كاردينيو، من تأليف السيدين فليتشر وشكسبير». ومن المعروف أن شكسبير وفليتشر كانا في هذه الفترة يؤلفان معاً مسرحيات لفرقة الملك. واشتملت حصيلة عملهما المشترك على مسرحيتين هما «هذا كله صحيح» و«القريبان النبيلان». ربما كان شكسبير قد دخل فيما يشبه التقاعد، وتولّى فليتشر في حقيقة الأمر مهمة كاتب الفرقة الأول نيابة عنه، وإذاً فإن «كاردينيو» لها الحق في ادعاء الأصالة مثلها مثل المسرحيتين الأخريَيْن اللتين ضُمّتا الآن رسمياً إلى ميراث شكسبير الموثوق في صحته. ولكن هذه المسرحية مفقودة. ربما استُمدّت من الجزء الأول من رواية سرفانتس «دون كيشوت»، والذي تظهر فيه شخصية كاردينيو، وفي ١٧٥٨، نشر محرر أعمال شكسبير المتميز لويس ثيوبولد مسرحيةً عن قصة كاردينيو، وزعم أنها «منقحة ومأخوذة» من مخطوطة في حوزته «كتبها بالأصل W. Shakespeare ». وهذه المخطوطة لم يعثر لها على أثر.

ولئن شارك شكسبير بالفعل في كتابة «كاردينيو» في ١٦١٢، فهي الدراما الوحيدة التي يمكن أن تنسب إليه في تلك السنة. إن الأعمال اللاحقة كلها هي أعمال مشتركة. وهذا دليل على تضاؤل النشاط الذي لا تتضح لنا أسبابه. ربما كان وراء ذلك اعتلال الصحة المتمادي، وربما كان مسرّات ستراتفورد والتقاعد، وربما كان فقدان الإلهام أو الافتقار إليه ليس غير. وقد يكون فعل ما كان يريد أن يفعله. وهذا ليس بالمشهد غير العادي في السنوات أو الشهور الأخيرة من حياة الكاتب. لم يكن يعلم بالضرورة أنه سيموت في غضون ثلاثة أعوام، ربما تدخّل الموت المتوقع، عندما غامت مخيلته.

وفي هذه السنة نُشر كتاب غير مطلوب وغير مسوّغ. أصدر صاحب المطبعة وليام جاجرد طبعة ثالثة من مجموعة «الحاج المستهام» اختُلست لها خمس من قصائد شكسبير، وضُمّت إلى مواد رديئة كثيرة، وأُعلن أنها كلها «من تأليف W. Shake – speare». ثم إن توماس هيوود، أحد الكتاب الذين نُشر عملهم من دون إذن، تذمر من «الأذى الواضح» الذي أصابه. وتابع كلامه مدّعياً أنه يعرف أن «المؤلف»، أو شكسبير نفسه، كان «مستاءً جداً من السيد جاجرد (غير المعروف عند شكسبير) لاجترائه على تخطّي حدود اللباقة في استخدامه اسمه»[1]. ويبدو أن اعتراض شكسبير قد فعل فعله، لأن صفحة غلاف ثانية قد أضيفت، ولم ينسب فيها الكتاب إليه. إنها حادثة تافهة، ولكنها تظهر المدى الذي بلغته شهرة شكسبير الأدبية.

وفي مقدمته لـــ «الشيطان الأبيض» التي صدرت هذا العام، يلفت جون ويبستر النظر إلى «الجهود الكثيرة والموفّقة التي يبذلها السيد شيك ـــ سبير، والسيد ديكر، والسيد هيوود»[2]. وقد يبدو مستغرباً أن يُجمع شكسبير في هذا الوقت المتأخر مع كتّاب من الواضح أنهم أدنى منه منزلة، ولكن هذا التفاوت لم يكن ليخطر على بال أي واحد في ذلك الزمن. إن أهل كل عصر يفتقرون

إلى دقة تمييز الأجيال التي تأتي بعدهم. وفي هذه الحالة يتمّ التركيز على وفرة إنتاج الكتاب المسرحيين الثلاثة وسرعته. وفي السنة ذاتها قال بن جونسون مثل ذلك حين خاطب قارئ «الخيميائي» التي استخف فيها بأولئك الكتاب المسرحيين الذين لا يفحصون أو يصقلون ما يبتكرون «بغية الاشتهار بالغزارة»[٢] أو سهولة العمل عليهم. إن شكاة جونسون المقنعة هي أن شكسبير قد كتب أكثر مما ينبغي. وهذا نقد لا يرجَّح أن جمهور المرحلة كان يؤيّده.

ومنذ عيد الميلاد ١٦١٢ إلى ٣٠ أيار ١٦١٣. مثّلت فرقة الملك باستمرار في البلاط، وفي مسرحي بلاكفرايرز و Globe أيضاً. ومن بين المسرحيات التي مثّلتها في البلاط كانت «جعجعة بلا طحن»، و«العاصفة»، و«حكاية الشتاء»، و«عطيل»، و«كاردينيو». وفي مناسبة خطبة ابنة الملك جيمز، إليزابيث، وزواجها، مثّلت فرقة الملك ما لا يقل عن خمس عشرة مسرحية، ومقابل ذلك تلقّت مبلغاً ضخماً مقداره ١٥٣ جنيهاً و٦ شلنات و٨ بنسات.

ورغم الحقيقة الجليّة وهي أن كتابة شكسبير كانت تتضاءل، فليس هناك ما يشير إلى أنه فقد الاهتمام بالمسرح أو الحماسة له. ففي آذار ١٦١٣، مثلاً، أنهى المباحثات من أجل ابتياع منزل البوابة في بلاكفرايرز. وقد وُصف هذا المنزل بأنه «مبنى مؤلف من غرف أو شقق للأجرة» بُني جزء منه على «بوابة عظيمة». كان يقع قبالة البناء المعروف باسم خزانة ملابس الملك على الجانب الغربي، ويحدّه من الشرق شارع يفضي إلى بادل دوك. كانت قطعة أرض وجدار ملحقين بالمنزل، وكان جزء منه دكان خردة ذات يوم. صار شكسبير الآن قريباً من مسرح بلاكفرايرز، وأما مسرح Globe فكان يسهل الوصول إليه باستخدام زورق من بادل دوك إلى الجانب الآخر للنهر. كان ثمن العقار ١٤٠ جنيهاً، دفع شكسبير ٨٠ منها نقداً، وأعطى رهناً مقابل المبلغ المتبقّي.

ربما كان الشراء مجرد توظيف للمال من جانب شكسبير، ولكن لِمَ خرق العادة التي تعوّدها طيلة العمر، وتوظيف المال في لندن لا في عقارات ستراتفورد؟ ربما وجّهت قراره مجاورةُ دور التمثيل. أما زال يعتقد أنه رجل مسرح؟ كان آنذاك يتعاون مع فليتشر، ولا يستطيع أن يفعل ذلك من ستراتفورد. ربما سئم السكن في غرف مستأجرة، ورغب في منزل دائم في العاصمة. كان في الأربعينات من العمر فقط، ورغم وفاة شقيقين له، فإن ما يدعوه إلى الشك في حياة مديدة ربما كان قليلاً.

كانت الإجراءات القانونية تتصف بالتعقيد في القرن السابع عشر. أحضر شكسبير معه ثلاثة شركاء في الشراء أو أوصياء للمحافظة على مصلحته. كان أحدهم هيمنجز، زميله في فرقة الملك، والآخر وليام جونسون،صاحب حانة ميرميد. وهذا يدلّ على أن شكسبير كان يألف تلك الحانة الشهيرة. كان الوصيّ الثالث جون جاكسون ـ أحد روّاد ميرميد أيضاً ـ الذي كان شقيق زوجته، إلياس جيمز، يملك مصنع جعة في بادل دوك هيل. كانوا ثلاثة رجال محليّين ومعروفين، ويمثّلون نوع المجتمع الذي ألفه شكسبير. ورأى بعضهم أن شكسبير قد اختار هؤلاء الأوصياء حتى لا ترث زوجته ثلث العقار، وهو حق الأرملة في إرث زوجها، وربما كان هناك اتفاق (غير موجود) على استخدامه بعد الوفاة. وفي ١٦١٨، أي بعد عامين على وفاته، نقل الأوصياء ملكيّة منزل البوابة إلى جون غرين، صاحب نزُل كليمنت، وإلى ماثيو موريس الستراتفوردي «إيفاء بما ائتمنهما عليه وليام شكسبير المتوفَّى، فقيد ستراتفورد المذكور آنفاً... ووفق القصد والمعنى الصحيحين للوصية التي تركها وليام شكسبير السابق الذكر»(٤).

إن موريس وغرين هما من أفراد أسرة شكسبير الممتدة. كان موريس سكرتيراً مؤتمناً للسيد وليام هول، والد جون هول، صهر شكسبير. لقد ائتُمن

على ما عند وليام هول من كتب الخيمياء والتنجيم وعلم الفلك من أجل تعليم جون هول هذه العلوم السرية. وكان غرين صديقاً وجاراً، وهو شقيق توماس غرين الذي سكن مدة من الزمن في منزل شكسبير. و يبدو هذا الرجلان وكأنهما كانا وكيليْن معتمدين عند جون هول وزوجته سوزانا شكسبير. لم تكن أسرة شكسبير تملك إلا هذا العقار في لندن، وربما رغب الورثة في الاستفادة منه. وهكذا لجأ شكسبير إلى وسائل معقّدة وغير مباشرة للتأكد من أن يؤول المنزل إلى ابنته الكبرى لا إلى زوجته. وكل التفسيرات ممكنة، وأرجحها هو أن آن شكسبير لم تكن محتاجة إلى منزل في العاصمة ولا فائدة لها منه. فهي لم تزرْ لندن قط في واقع الأمر، في حدود ما نعلم، ومن المستبعد أن تكون زارتها بعد وفاة زوجها. ولعل الأمر كله لم يكن إلا حيلة تجارية أو قانونية للتعجيل في فكّ الرهن بلا تغريم. والمغالاة في تفسير الوثائق القديمة أمر بالغ السهولة.

إن منزل البوابة كان له على أي حال تاريخ غير عادي، فهو قد ارتبط بدوره كـــ «مكان مأمون» للبابويين في أوقات الشدة. وبما أنه كان بيتاً للرهبان قبل تصفية الأديرة، فقد حمل شيئاً من الروح القديم للمكان. و في ١٥١٦، اشتكى أحد الجيران من أن للمنزل «أبواباً خلفية وممرات فرعية عديدة، وكثيراً من السراديب والأماكن السرية. واشتُبه به في الماضي، وتعرض للتفتيش بحثاً عن بابويين»[٥]. وفي هذا المنزل ماتت كاثرين كاروس من أسرة هوتون في لانكشير، «بكل كبريائها البابوية»[٦]. وفي الأعوام اللاحقة، استخدمه القساوسة العصاة «مكاناً للاختباء»، وجرى تفتيشه مراراً. وفي ١٥٩٨، رُوي أن «فيه أماكن عديدة للنقل السري» إضافة إلى «ممرات سرية مفْضية إلى النهر»[٧]. واعترف المالكون بأنهم باقون على إيمانهم القديم، ولكنهم أنكروا إيواء قساوسة. إن ارتباط المنزل بالبابوية ربما كان مجرد مصادفة، وربما كانت دواعي شراء شكسبير له مغايرة تماماً، غير أن شراءه يوحي بعاطفة أو حنين ما.

ويبدو أن شكسبير قد أجّر مجموعة غرف من المنزل لجون روبنسون، وهو ابن رجل كاثوليكي عاصٍ آوى قساوسة في بلاكفرايرز، وشقيق كاهن أقام في الكلية الإنكليزية في روما. إن انتماء روبنسون ليس موضع شك في الواقع، ولعله كان «يجنّد الأنصار» للجمعية اليسوعية في سان أومير[٨]. يشير شكسبير في وصيته إلى منزل البوابة «الذي يقيم فيه جون روبنسون». ويذهب بعض كتاب السيرة إلى أن روبنسون كان على أي حال أحد المقربين. زار روبنسون ستراتفورد، وكان أحد الذين لازموا منزل نيو بليس في أيام شكسبير الأخيرة. وكان شاهداً على وصية الكاتب المسرحي. ولا يُعرف غير ذلك عنه. إن العباءة التي تخفي شكسبير، تغطي الأقربين إليه.

هناك كثير من الأشياء المحيّرة حول ارتباط شكسبير بالعصاة المعروفين أو المشتبه بهم. وإن قائمة معارفه سوف تظهر أن ستة منهم قد لاقوا حتفهم من أجل الإيمان القديم. وفي ١٦١١، ربط جون سبيد ربطاً صريحاً بين الكاتب المسرحي والمبشر اليسوعي روبرت برسونز كـ «شاعر مشاكس» و«بابوي ماكر»[٩] دائب في التآمر. لقد لمح المعاصرون صلةً، ولكنها بقيت مغلقة علينا.

ومن جيران شكسبير الجدد كان رتشارد بيربج الذي كان يملك عقارات كثيرة في بلاكفرايرز. وبعد أن اشترى شكسبير منزل البوابة، تعاون مع زميله في مغامرة مدهشة. صمّما impresa (شارة) لإيرل روتلاند لكي يلبسها النبيل الشاب في التطاعن بالرماح يوم التتويج في ٢٤ آذار. والشارة كانت علامة أو سمة تمثل نوعاً من الشيفرة لما يتحلّى به لابسها من صفات أخلاقية، وهي تشتمل عموماً على رمز، أو شعار مرسوم على ورق مقوّى. وربما كان شعار شكسبير لإيرل روتلاند مناسب الإلغاز. أشار أحد رجال الحاشية في ذلك الزمن إلى أن بعض الشارات من الإبهام بحيث أن معناها ما يزال غير مفهوم، وربما تعمد مصمموها ألا تكون مفهومة»[١٠]. دُفع لشكسبير ٤٤ شلناً ذهبياً مقابل

تصميم الشعار. ودُفع المبلغ نفسه لبيربج مقابل تركيبه ورسمه. وأتى الزمن على الشعار، ولكن من الواضح أن الإيرل الشاب قد اعتبر شكسبير وبيربج أبرز صانعين مؤيدين للبلاط. كان بيربج معروفاً أيضاً بأن للرسم نصيباً من وقت عمله. ولعل إيرل روتلاند قد رأى الشارة التي ابتكرها شكسبير من أجل مسابقة «بيركليس»، فتركت في نفسه «انطباعاً» موافقاً للمراد.

ولا عجب أن يُطلب من شكسبير في هذه المرحلة المتأخرة من العمر أن يؤدي مهمات صغيرة بعض الشيء. ففي شبابه، دُعي،رغم كل شيء،بـــ «متعدد الأشغال»، وربما كانت فرصة الإبداع على نطاق ضيق ممتعة له. وقد ساد بعض الوقت ميل إلى الاعتقاد أنه مؤلف الكتابات المنقوشة على أضرحة أصدقائه وزملائه،مثلاً ــ لاهياً حيناً، وجاداً حيناً آخر. وهناك كتابة باقية تخصّ ضريح إلياس جيمز، صانع الجعة الذي يقع منزله في بادل دوك هيل. ويمكن العثور عليها في مخطوط يتضمن قصيدة «هل سأموت؟» التي نسبت إلى شكسبير نسبة غير مؤكدة. إن دارس الآثار في القرن السابع عشر، وليام دوجديل المشهور بالدقة، صرّح أن الكتابة المنقوشة على ضريحيْ السير توماس ستانلي، والسير إدوارد ستانلي في كنيسة تونغ قد «عملها وليام شكسبير، الكاتب التراجيدي المشهور الراحل»(١١). وهذا يدعم ارتباط الكاتب المسرحي بأسرة ستانلي، ويزيد فهمنا لمعارف شكسبير «النبيل». ويبدو مرجحاً أن شكسبير هو واضع الكتابة على ضريح جون كومب، صديقه وجاره في ستراتفورد، وقبر كومب قد بُني في واقع الأمر على مقربة من مسرح Globe ، واشترك في بنائه جاريت و جونسون. إن شكسبير يظهر اهتماماً وولعاً بالأضرحة، ولاشك في أن أسرة كومب قد أوكلت المهمة إليه. وطُرح أيضاً أن الكتابة على ضريح شكسبير نفسه، والتي تتضمن اللعنة الشهيرة على أي واحد يحرك عظامه، قد كتبها الراقدُ في الضريح نفسُه.

الفصل الثامن والثمانون

لم أكن أستحق هذا

في ظهيرة الثلاثاء ٢٩ حزيران ١٦١٣، وقعت حادثة أربكت خطط شكسبير. كانت فرقة الملك تؤدي «هذا كله صحيح» في مسرح Globe، وهي مسرحية حول الشؤون الزوجية للملك هنري الثامن، تعاون شكسبير في تأليفها مع فليتشر. كانت مسرحية جديدة لم تمثَّل إلا مرتين أو ثلاثاً في السابق. ولقد ترك السير هنري ووتون، أحد رجال البلاط، وصفاً كاملاً للكارثة التي وقعت. كتب أن الملك هنري «كان»

يقيم حفلة تنكرية في قصر الكاردينال ولسي،وعند دخوله أطلقت بعض المدافع مجموعة طلقات، ووقع على السطح القشيّ بعض الورق، أو مادة أخرى سُدّ بها أحد المدافع، وظُنّت في البداية أنها دخان لا يُعبأ به، وكانت عيونهم شاخصة إلى العرض،ولكن المادة المشتعلة حرقت ما تحتها، وانتشرت مثل خط بارود، والتهمت المسرح كله في أقل من ساعة. كانت هذه خاتمة فاجعة لذلك المبنى المتين. ومع ذلك لم يتلف إلا الخشب والقش وعدد من الأردية المهملة. ولم يحترق إلا بنطال رجل واحد، كان يمكن أن يشويه لو لم تسعفه الفطنة في حينها في إطفائه بزجاجة جعة [١].

وكتب مراقب آخر أقل سخرية أن «النار علِقت بالسقف القشيّ وتمكنت به، وهناك اضطرمت وهي تلتهم الدار كلها، وحدث ذلك في أقل من ساعتين (كان لدى الناس من الوقت ما يكفي لإنقاذ أنفسهم)»[٢]. وأكدت رواية أخرى أن جميع المشاهدين قد نجوا من غير أن يصيبهم أذى «باستثناء رجل واحد سفعته النار حين جازف في إنقاذ طفل لولاه لاحترق»[٣].

كان ذلك كارثة بالنسبة إلى فرقة الملك التي حُرمت موقعاً للتمثيل وتوظيف المال في حادثة واحدة سريعة. كان يمكن أن يكون ذلك تمثيلاً للكلمات التي قالها بروسبيرو وهي أن «مسرح Globe العظيم ذاته سوف يتلاشى، ولن يترك خلفه أثراً».

وبالطبع فإن إعادة بناء المسرح كانت مسألة ملحّة. كانت حصة شكسبير في المسرح ١/١٤، ولذلك كان عليه أن يدفع ١/١٤ من الكلفة، وهذا كان يساوي نحو ٥٠ جنيهاً أو ستين. وكان معه ٦٠ جنيهاً، وهو المبلغ المتبقي من ثمن منزل البوابة والمترتب عليه سداده في غضون ستة أشهر. وبما أن أسهم مسرح Globe غير مذكورة في وصيته، فقد يكون باعها على إثر الحريق. نهض مسرح Globe من جديد في خلال عام، ولكن من غير أن يكون شكسبير مساهماً فيه. وفي هذا الوقت، أو في وقت لاحق، باع أسهمه في مسرح بلاكفرايرز. لقد وصل اهتمامه بالمسرح إلى نهاية. ومن الممكن أن يكون أقلع عن كتابة المسرحيات، عندما تخلّى عن أسهمه، وهي نهاية عملية لسيرة حياة براجماتية بكل معنى الكلمة.

كان هناك قلق خاص آخر يتعلق بابنته سوزان. ففي صيف تلك السنة، رفعتْ دعوى إساءةٍ للسمعة ضد جارها جون لين الذي زعم أنها أقامت علاقة جنسية مع ريف سميث، وأصيبت بالسيلان. وفي مجتمع ستراتفورد المغلق، كانت هذه مزاعم مثيرة للجدل بالفعل ضد زوجة طبيب بارز، وشقيقة رجل

رفيع المقام. أُصغي للدعوى في محكمة الأسقف الكنسية في كاتدرائية وورستر، ولقي الأمر قدراً من الجدية، ولكن جون لين لم يمْثل للاستجواب. أُثبتت الدعوى التي رفعتها سوزانا، وعوقب جون لين بالحِرْم.

وفي أواخر ١٦١٣، وفي غياب مسرح Globe، والإغلاق المتوقع لمسرح بلاكفرايرز من تموز إلى كانون الأول، جالت فرقة الملك في أواخر الصيف والخريف في فولكستون، وأوكسفورد، وشروزبري، وستراتفورد نفسها. ومثّلت في البلاط أربع عشرة مرة، ومن بين المسرحيات التي مثّلتها هناك مسرحيتان اشترك شكسبير وفليتشر في كتابتهما. كانت «هذا كله صحيح» و«القريبان النبيلان» الثمرة الأخيرة لارتباط شكسبير بالفرقة، وبوصفهما كذلك، كانت حالهما هي الحال الغريبة للأشياء الأخيرة. ومن المرجح أن شكسبير نفسه كان في البلاط لتلقي تهنئة مليكه وشكره. مُثّلت «هذا كله صحيح» في مسرح Globe الذي أتى عليه ذلك الحريق المؤسف، ولكنها كانت مناسبة تماماً للأداء الخاص في البلاط، ومناسبة للغاية للمسرح المسقوف في بلاكفرايرز. وفي لحظة من لحظات السحر المسرحي النادرة، اتفق أن بعض الأحداث المصوَّرة في المسرحية قد حدثت بالفعل في قاعة بلاكفرايرز الكبيرة، حيث كان يجري التمثيل. كانت إعادة تمثيل ما جرى مدهشة الإتقان، لذلك لا بد أن الأداء كله قد أثار شعوراً بالرهبة الغامضة التي تثيرها عادة رؤية ما تظنّ أنك رأيته سابقاً. والمشهد الذي نحن في صدده هو مثول هنري الثامن وكاثرين الإسبانية في المحكمة الكنسية أمام ممثل البابا للبتّ في شرعية زواجهما. زعم بعضهم أن هذه المحكمة لم تُعقد للتفريق بينهما، ولكن لو لم يكونا متزوجين لما حدث الطلاق. ومع ذلك كانت مناسبة مهيبة وجليلة، وفي مسرحية «هذا كله صحيح»، يُضفَى عليها وقع المشهد المسرحي والبلاغة المسرحية.

وهذا منسجم مع المسرحية المشحونة بالتلميحات التاريخية إلى مرحلة مازالت قريبة، ومحاطة بالعظمة التاريخية. أشار السير هنري ووتون فيما رواه عن الحريق إلى أن المسرحية «قد وضّحها كثير من تفاصيل الأبهة والفخامة غير العادية». وهذا الجانب من الدراما لم يُعجب ووتون، نظراً إلى أن المسرح صار يبدو حينئذ بلاطاً ثانياً. وفي المسرحية مشاهد وحفلات تنكرية، مواكب وبوّاقين، إضافة إلى إرشادات مسرحية مفصلة في مشهد واحد من أجل ظهور «العِصيّ الفضية القصيرة... والختم العظيم... وصليب فضي... وصولجان فضي... وعمودين فضيين عظيمين.» وفي بعض المشاهد كان ينبغي تجهيز ثلاثة وعشرين ممثلاً على الأقل على خشبة المسرح. ولابد أن يكون العمل كله قد جرى أداؤه على عجل بالفعل حتى يتمّ حصره في «ثلاث ساعات قصيرة»، كما وعدت المقدمة.

إن حجم مساهمة شكسبير في هذا الابتكار، وحجم مساهمة فليتشر، سؤال مفتوح للتكهن. وقبل أن نعزو الطابع المسرحي الصارخ إلى فليتشر الشاب، يجب أن نتذكر أن مسرحيات شكسبير المبكرة قد اتصفت بالميل الصريح والواضح إلى المشاهد اللافتة للنظر. وفي هذه المرحلة كانت المسرحيات التاريخية الإنكليزية تتحول إلى دُرْجة، وشكسبير كانت عينه على الدُرْجة دائماً. ومنحته مسرحية «هذا كله صحيح» أيضاً فرصة استكشاف طبيعة الكاردينال ولسي وشخصيته، ويجب ألا يكون مفاجئاً أن يترتب على شكسبير إضاءته من الداخل، وبالتالي تلافي الشراكة أو التحيز المكشوف، فهو يتعجب من أبهته، ولكنه يشفق عليه حين يسقط. وحين كان الملك جيمز يسعى إلى إقامة السلام مع إسبانيا، كان طبيعياً أن يتمّ تصور الملكة الإسبانية في المسرحية، كاثرين المضطهدة، في صورة الفضيلة المعذبة.

ومن المتفق عليه عموماً هو أن شكسبير كتب المشهدين الأولين من الفصل الأول، واللذين يشتملان على مكيدة البلاط، إضافة إلى ظهور الملك مع الكاردينال. ثم إنه كتب المشهدين الأولين من الفصلين التاليين، وحدد فيهما

الخطوط العامة التي ينبغي أن يتابعها الكاتب المشارك أو الكتاب المشاركون. كما كتب مشهد المحاكمة الكنسي المنسق العظيم، إضافة إلى الحوار الرقيق الحميم بين آن بولين و«امرأة عجوز». ها هي ذي خصوصياته بمعنى ما. إن مشهد المحاكمة منقول إلى حد بعيد في واقع الأمر من مصدره الأهم، «حوليّات» هولنشيد. ولعله يفتقر إلى الخيمياء السريعة لاقتباساته السابقة، غير أن الشعر فيه من الرشاقة ما يوحي بعدم نقصان القوة الدرامية. وكتب المشهد الذي يتأمل فيه وولسي سقوطه، وهذا تحوّل آخر برع فيه شكسبير في مسرحياته التاريخية المبكرة، فكلما سقط رجل غمره شكسبير بالتعاطف. وكتب أيضاً المشهد الأول من الفصل الأخير الذي يمهد للمرحلة الأخيرة. لقد منح مجمل العمل بنية واتجاهاً عاماً. وربما راجع أيضاً مخطوط المسرحية المنتهي، مضيفاً عبارات أو صوراً هنا وهناك. وربما وُجد مشارك ثالث، هو بيمونت المحيِّر، ولكن التكهن يغدو عديم الجدوى عند هذه النقطة.

يبدو مؤكداً على أي حال أن مسرحية «القريبان النبيلان» هي العمل المشترك التالي بين وليام شكسبير وجون فليتشر. فعلى صفحة غلاف طبعة quarto الأولى، والمنشورة سنة ١٦٣٤، يرد أن المسرحية «قدّمتها في بلاكفرايرز فرقة جلالة الملك، ولقيت تصفيقاً شديداً. وقد كتبها الرجلان البارزان في زمنهما، السيد جون فليتشر، والسيد وليام شكسبير. جنتلمان». وكتابة اسم فليتشر قبل اسم شكسبير أمر جدير بالملاحظة.

وضع شكسبير من جديد بنية المسرحية الأساسية، وذلك بكتابة الفصل الأول كله، وأجزاء من الفصول الثلاثة الأخيرة، وربما راجع أيضاً العمل المكتمل، معيداً صياغة عبارات، ومضيفاً أخرى حسبما رآه مناسباً. والمسرحية إعادة تشكيل لـــ «حكاية الفارس» الواردة في كتاب جيوفري شوسر، «حكايات كانتربري». وما يتميّز به هذا العمل هو أن شكسبير يتخذ

موقفاً طقسياً من المصدر الأصلي، في حين يتخذ فليتشر موقفاً أكثر اتساماً بالطبيعية. وإن عدم إدراج هذه المسرحية في طبعة Folio للمسرحيات الشكسبيرية، قد يوحي بأنها كانت تُعتبر مسرحية تخصّ فرقة لا فرداً. وقد نجت «هذا كله صحيح» من هذا المصير لأنها كانت ذروة سلسلة طويلة من المسرحيات التاريخية المنسوبة إلى شكسبير.

إن اثنين من أكثر مفسري شكسبير ذكاء وانتباهاً، على أي حال، قد وجدا ما يدلّ على حضور شكسبير الطاغي في «القريبان النبيلان». علّق تشارلز لامب على المقاطع الشكسبيرية فقال: «إنه يمزج كل شيء، يُدخل البيت في البيت، يُربك الجمل والاستعارات، وقبل أن تكسر الفكرة قشرتها، تتقف فكرة أخرى بيضتها، وتطالب بالكلام»[٤]. واعتبر شليجل الذي كتب عن المسرحية ذاتها أن «إيجاز الفكرة واكتمالها يقاربان الغموض[٥]». وفي بعض الأحيان يبدو أن المعنى يفلت منه، ويضيع وسط وفرة العبارات الغنية، وتُدفع اللغة في أحيان أخرى إلى حدودها القصوى:

ولكن ملامستنا الأرض لا تدوم

أكثر من اختلاج حمامة، وقد اقتُلع منها الرأس.

قلْ له: لو استلقى منفوخاً في

حقل خُطَّ بالدم، كاشفاً عن أسنانه

للشمس، ما عسى أن يفعل

وهو يكشّر للقمــر.

وهناك أبيات تبدو شكسبيرية تماماً، كما عندما تتحدث ملكة عن شكواها الذليلة:

نعتصر توسُّلنا في أحداقنا

لكي يتضح الالتماس.

ويتعقد تركيب الجمل أحياناً، وكأنه يعبر عن مفهوم الصعوبة ذاتها. ويبدو شكسبير في بعض المرات أنه يوبخ نفسه على إسهابه المشوّه. لقد صاغ أداة بالغة الرشاقة وبالغة الرهافة حتى أنه استطاع في واقع الأمر أن يفعل بها ما شاء. لذلك ربما تكون الأبيات الأخيرة من المسرحية جديرة بالاقتباس، وهي الأبيات التي تلقيها كالعادة أكرم الشخصيات الباقية على خشبة المسرح أصلاً:

آه أيتها الساحرات السماويات،

أية أشياء تصنعنه منا؟ نحن نضحك

رغم ما نفتقر إليه، ونأسف رغم ما نملك،

ما نزال أطفالاً على نحو ما. لنكن شاكرين

ما يكون، ونترك عندكن جدالاً

يسمو على سؤالنا: فلنغادر نحن المسرح،

واحملننا أنتن كالزمن.

وإذا نظرنا إلى الماضي، فإن هذا المقطع قد يبدو مرثية مناسبة لحياة شكسبير، بما فيه من عزيمة وصبر على المكاره، من ابتهاج مكبوت وإحساس بالتسامي.

* * *

الفصل التاسع والثمانون

يجب أن أعترف أنني أوغلتُ في السنين

في ربيع ١٦١٤ مكث واعظ طوال الليل في منزل نيو بليس. كان يُفترض أن يعظ في كنيسة النقابة الواقعة حذاء منزل شكسبير، ودفع المجلس البلدي لأسرة شكسبير عشرين بنساً مقابل «ربع جالون من خمرة الساك sack وربع جالون من النبيذ الأحمر»(١) اشتُريا من أجل ضيافة القسيس غير المسمّى. ولا ندري أكان صاحب المنزل حاضراً في هذه المناسبة أم لا، ولكن ما يجب ترجيحه هو أنه كان يقضي وقتاً أطول في ستراتفورد منه في منزل البوابة في لندن. ويبدو أنه كان يعيش نوعاً من التقاعد، أو شبه التقاعد، ولو لم يكن ذلك إلا لأنه كفَّ في حقيقة الأمر عن كتابة الدراما أو المشاركة في كتابتها.

إن أقدم كتّاب سيرته، نيكولاس رو. يصرح بأنه:

عاش أعوامه الأخيرة مع أصدقائه عيشة وادعة منعزلة، كما يتمنّى جميع العقلاء أن يقضوها.كان لديه من الثروة ما يكفي لاحتياز أملاك تفي بما يحتاج إليه،وبما يرغب فيه، ويقال إنه قضى بعض السنوات، قبل أن توافيه المنية، في مسقط رأسه ستراتفورد.[٢]

ولا داعي للشك في هذه القصة الثابتة، على الرغم من أنها تميل إلى إغفال ابتياع منزل البوابة في بلاكفرايرز. وتنوعت الأسباب التي قُدّمت لانسحابه هذا. لقد عاد لأنه كان متعباً، ومعتلّ الصحة، أو لأنه أدرك أن موته دنا، أو لكي ينقّح مسرحياته من أجل نشرها في المستقبل. وهذه الأسباب كلها قد تصحّ، وقد لا يصحّ أي منها.

ويروي نيكولاس رو بعد ذلك أن «ظرافته الممتعة، وطيبته قد شغلتاه بالمعارف. وخوّلتاه مصادقة أعيان المنطقة المجاورة»[٣]. ومن هؤلاء الأعيان كان وجهاء البلدة بالطبع، والذين عرف كثيراً منهم طيلة حياته، وذكر بعضهم في وصيته. كان هناك أسرة كومب، مثلاً، التي كانت تسكن في أضخم منزل في ستراتفورد، وكانت من بين أغنى الأسر في واريكشير، وأسرة ناش، المالكة الكبيرة للأرض التي كانت تسكن حذاء منزل شكسبير الجديد. كما كان هناك جوليوس شو، تاجر الصوف الغني، ونائب العمدة الذي كان يسكن في منزل يجاور منزله أيضاً، وبالطبع كان هناك جيران آخرون ــ إضافة إلى أقربائه ــ ساكنون في الجوار. أولئك هم الناس الذين كان يراهم كل يوم، ويتبادل التحيات ويلغو معهم. لقد كان شكسبير في هذه الفترة أكثر تماهياً مع أسرته، وبيئة مسقط رأسه، منه في أي وقت منذ الطفولة. لقد أكمل الدورة بمعنى ما. وإن موضوعات الاستعادة والتجدد والانبعاث المألوفة جداً في مسرحياته المتأخرة يمكن الآن تطبيقها على الحياة ذاتها.

ومن بين الأعيان المحليين الذين أقام معهم علاقة وليس صداقة بالضرورة، كان السير هنري رينزفورد وعقيلته اللذين كانا مقيمين في كليفورد شيمبرز على مقربة من ستراتفورد. وكان جون هول، صهر شكسبير، طبيبهما الخاص، ولكنهما كانا على صلة وثيقة مع شاعر آخر مشهور في واريكشير هو مايكل دريتون. كان جون هول قد داواه ذات مرة بشراب يوصف بأنه

«عصير البنفسج». وكان دريتون قد صعد، مثل شكسبير، من أصول مغمورة في واريكشير إلى التميز في الآداب الإنكليزية، وربما إلى أهم من ذلك، إلى مكانة اجتماعية مرموقة. لقد سلكا طريقين مختلفين، فحقق دريتون بروزاً أدبياً وشعرياً مجلّياً بعد أن أحرز تقدماً في كتابة المسرحيات، وأصبح شاعر البلاط، ثم مُنح نُصُباً في كنيسة ويستمنستر، في حين أن شكسبير كان عليه أن يرضى بنُصُب في الكنيسة المحلية. أشار شكسبير في مسرحياته إلى عمل دريتون، ومدح دريتون نفسُه شكسبير في مجموعة أشعار ذائعة. وكان دريتون أيضاً صديق توماس غرين، «قريب» شكسبير الذي سكن مدة من الزمن في منزل نيو بليس. لقد ألقى قس ستراتفورد مسؤولية وفاة شكسبير على «لقاء صاخب» في ستراتفورد بين دريتون وشكسبير وبن جونسون. ولابأس أن نستنتج أن معرفة جيدة كانت بينهم، وأن تجاورهم كان يتيح لهم التلاقي.

وكان هناك فولك جريفيل، لورد بروك، ابن فولك جريفيل المسؤول في محكمة بوشامبس ووريثه، والذي أدّى دوراً كبيراً في شؤون ستراتفورد. وبما أن جريفيل كان شاعراً وكاتباً مسرحياً، فقد عرف شكسبير معرفة جيدة، وترك معلومة ملغزة وهي أنه كان بمعنى ما «معلم» شكسبير.

وكان في واريكشير «حلقة» أوسع تضمّ رجالاً من جمعية Middle Temple من مثل جريفيل وغرين، وكان هؤلاء الرجال يشعرون بالترابط الوثيق بينهم. كانت روابط المنطقة والوراثة قوية جداً في إنكلترا في مطلع القرن السابع عشر، وكان أمراً طبيعياً وحتمياً أن يرجع شكسبير إلى ستراتفورد عند نهاية عمله في لندن.

وفي أوائل صيف ١٦١٤، على أي حال، التهم «حريق مفاجئ وهائل» قسماً من البلدة. كانت قوة الحريق «عظيمة (هبّت ريح شديدة على البلدة) بحيث انتشر في عدة أماكن، وبالتالي هدّد البلدة كلها خطر الانمحاق الكامل». [٤] دُمّر نحو أربعة وخمسين منزلاً، إضافة إلى مخازن غلال وزرائب ومراحيض

بلغت قيمتها ٨٠٠٠ جنيه. كانت كارثة بالنسبة إلى البلدة التي اندلع فيها خلال حياة شكسبير حريقان مدمّران قبل ذلك، وما لبث المحسنون أن جمعوا التبرعات للضحايا. إن منزل شكسبير وأملاكه المتنوعة لم يلحق بها أي ضرر.

ومع ذلك انخرط في جدال هذه السنة حول التجاوزات الواقعة على مشاع المنطقة المجاورة. ويبدو أنه بقي على الأغلب بعيداً عن القضايا المحلية. كان أغنياء ستراتفورد قد جمعوا منذ ثلاث سنوات مبلغاً من المال لاستصدار مشروع قانون من البرلمان من أجل «ترميم أفضل للطرقات العامة»[٥]. ضمت قائمة المساهمين واحداً وسبعين اسماً، وأما اسم شكسبير فقد أضافه فيما بعد على الهامش الأيمن توماس غرين. ويبدو راجحاً جداً أن شكسبير قد دفع ما توجب عليه أن يدفعه في آخر لحظة.

وفي خريف ١٦١٤، على أي حال، نشأت بعض المشكلات في قرية ويلكومب المجاورة حيث كان شكسبير يملك أرضاً. إن وليام كومب، أصغر أفراد الأسرة التي كان شكسبير يعرفها جيداً، قد ورث أملاك عمه في تلك الناحية. لذلك انحاز إلى آرثر مينويرنغ، وكيل قاضي القضاة إليسمير، في خطته الرامية إلى تسوير بعض الأراضي في ستراتفورد القديمة وويلكومب. وكان من شأن هذا أن يحسّن كفاية الزراعة، غير أن الأرض سوف تخصص لرعي الغنم وليس لزراعة المحاصيل، وبالتالي سوف يرتفع سعر الحبوب، وتتحدد حقوق الرعي العام. كان هذا جدالاً قديماً حُرِّض فيه على العموم الملاكون الأكثر مغامرة على أولئك الذين يناصرون حقوق الجماعة. وفي هذه المرة، تصدّى أعضاء مجلس بلدة ستراتفورد لوليام كومب ومينويرنغ، وكان توماس غرين، خصمهم الأعلى صوتاً. وهكذا اختبر قريب شكسبير قدرته على التغلب على أصدقاء شكسبير.

وفي أثناء ذلك عقد شكسبير اتفاقاً منفصلاً مع مينويرنغ وُعد فيه بالتعويض عن «كل خسارة وضرر وعرقلة»[٦] تصيب أعشاره نتيجة التسويرات

المنوي القيام بها. لم يكن شكسبير مستعداً للاصطفاف مع أي من الفريقين في هذا النزاع، إلا أنه كان يحمي مصالحه المالية فقط. وسافر توماس غرين إلى لندن للدفاع عن قضية البلدة في وستمنستر، وفي منتصف تشرين الثاني زار قريبه «للاطلاع على أحواله» (٧). وعلى هذا فإن شكسبير قد عاد إلى لندن، ومن المحتمل أنه كان مقيماً في بلاكفرايرز من أجل الإشراف على إخراج مسرحياته في البلاط في ذلك العام. سأله غرين عن خططه المتعلقة بالتسويرات

> فأخبرني (شكسبير) أنهما قد أكّدا له أن التسوير لن يشمل إلا أدغال غوسبل وما فوقها (سوف يتركان الممتدة من الوادي إلى الحقل) حتى بوابة سياج ويضمّان قطعة سالزبيرز، وأنهما يريدان مسح الأرض نيسان، ولن يعطِيا التعويض قبل ذلك.

وهكذا كان شكسبير على إطلاع تام على خطط كومب ومينويرنغ إلى حد كان يعرف معه بالتفصيل ما الذي اقترحا تسويره. ومن الواضح أنه كان مطلعاً تماماً على طوبوغرافيا المنطقة، كما هو متوقع من واحد عرفها منذ الطفولة المبكرة. وفي هذه المرة أيضاً رفض أن ينحاز في النزاع الذي تورط فيه المقربون إليه. طمأن غرين أنه لا يعتقد أن يُفعل شيء. وشاركه هذا الاعتقاد جون هول، وكان صهر شكسبير قد أتى معه إلى لندن وحضر المقابلة، ولا ندري أجاء هول كقريب أم كطبيب.

ولكن شيئاً حدث خلافاً للتطبيقات. ففي نهاية السنة كان كومب ومينويرنغ يقيمان السياجات، ويحفران الخنادق تمهيداً للتسوير، وحضر توماس غرين اجتماعاً مع عدد من أكابر المنطقة، وكتب أنه قد أرسل إلى «قريبيْ شكسبير نسخاً من الأقسام التي أقسمناها ألا ينشأ عن التسوير أي إزعاج أو مضايقة». ومن الواضح أن مساندة شكسبير ونصيحته قد اعتُبرتا

جوانب مهمة من الحملة. ولما تواصل الحفر والغرس، طلب مجلس البلدة أن تردم الخنادق، وعند ذلك نشب العراك بين الطرفين المنتفعين. ونبز كومب أعضاء المجلس البلدي في ستراتفورد بأنهم «أوغاد متطهرون». ولكن نساء وأولاداً من ستراتفورد جُنّدوا بعد ذلك لردم الخنادق.

واستقرت الأمور حتى الربيع، عندما منع قضاة الإقليم كومب ومينويرنغ من مواصلة خططهما من غير تقديم سبب وجيه. وأصرّ كومب على الخطة، وذهب بعيداً إلى حد إخلاء قرية ويلكومب من السكان. ومن جديد يَرِدُ اسم شكسبير في السجلات إذ يكتب جي. غرين ملاحظة مؤداها أن «دبيلو. شكسبيرز قد أخبر جي غرين أنه لم يستطع أن يتحمل beare تسوير ويلكومب.» وجي. غرين هو شقيق توماس غرين. ويبدو أن كلمة beare لا تعني يتحمّل، بل يمنع bar، وبذلك يتضح فحوى ملاحظة شكسبير، وهي أن عملية التسوير ماضية قدماً بالتأكيد. ولقد جانبه الصواب في ذلك، إذ إن رئيس محكمة الملك منع كومب أخيراً من مواصلة خططه.

انتقد بعض المؤرخين موقف شكسبير من أزمة التسوير، ولاموه على عدم انحيازه إلى «العوام» في النزاع على الأرض. ولكن ربما اعتقد أن عملية التسوير ستكون مفيدة في نهاية الأمر. والأمر الأرجح، على أي حال، هو أنه لم «يعتقد» شيئاً على الإطلاق. فهو يبدو غير قادر على اتخاذ المواقف في أي خلاف، وتقصّد أن يبقى على الحياد حتى في تلك القضايا الأقرب إليه. من الصعب أن نتصوره غاضباً، أو مزدرياً، أو لاذع الكلام. يبدو أن شغله الشاغل كان حماية أمواله الخاصة. وتوحي أراؤه في مسألة التسوير على أي حال بأنها موقف مذعنٌ أو قدريٌّ حيال شؤون العالم، ومتوافقة مع الأبيات الأخيرة من مسرحيته الأخيرة:

... فلنغادر نحن المسرح،

واحملننـــا أنتـــن كالزمن.

الفصل التسعون

ها أنذا هنا وقد اكتملت دورة الدولاب

مكث شكسبير في لندن من تشرين الثاني إلى ما بعد عيد الميلاد. وهذه الإقامة الطويلة في بلاكفرايرز تدلّ على أنه كان مكبّاً على قضايا مسرحية، وأن صحته على الخصوص لم تكن سيئة على الرغم من اصطحاب جون هول. ربما طلبت فرقة الملك منه أن يحضر، نظراً إلى أن انسحابه من كتابة المسرحيات قد أثّر تأثيراً كبيراً في دخلها وحتى في سمعتها. لقد مثّلت ثماني مرات في البلاط خلال موسم الشتاء، ولكن أمين القصر الملكي أوضح أن «إبداع شعرائنا قد جفّ حتى أنه لا توجد مسرحية واحدة تسرّ الخاطر من أصل خمس مسرحيات جديدة، لذلك اضطروا إلى إعادة نشر مسرحياتهم القديمة التي تبقيهم في أفضل وضع، وتجني لهم أقصى الأرباح»[1]. وهو يصف هنا، على الأقل جزيئاً، مجموعة مسرحيات شكسبير «القديمة» التي نالت تقديراً أعلى كثيراً من المسرحيات «الجديدة». كان شكسبير مطلوباً كما كان في أي وقت مضى.

وكما رأينا، كان هناك تقليد مسرحي يخصّ دور هنري الثامن في «هذا كله صحيح» يشير إلى إشراف شكسبير المباشر عليه. ففي القرن السابع عشر أشير إلى أن «دور الملك قد أحسن القيام به غاية الإحسان السيد بترتون، بعد أن علّمه إياه السير وليام [دافينات] الذي تعلمه من السيد لوين المتقدم في السن، والذي تعلمه هو الآخر من السيد شكسبير نفسه»[2]. وهكذا فإن خط الإشراف يرجع إلى جون

لوين الذي كان بالفعل عضواً في فرقة الملك في أعوام شكسبير الأخيرة. ويبدو أن شكسبير قد درّب الممثل الشاب حينئذٍ على مسرحيته ما قبل الأخيرة.

ربما عاد شكسبير أيضاً إلى لندن في ربيع ١٦١٥، عندما قدّم هو وستة آخرون شكوى ضد ماثيو بيكون، العضو في جمعية Gray's Inn، لاحتجازه صكوك ملكية بعض العقارات في بلاكفرايرز. ومع ذلك فإن هذه الحادثة هي آخر حادثة مدوَّنة عن احتمال إقامته في المدينة. ولما عاد إلى ستراتفورد لم يغادرها مرة أخرى.

وبما أنه طلب أن تحرر وصيته في الأسابيع الأولى من ١٦١٦، فمن المحتمل أنه بدأ يعاني مرضاً خطيراً. كان قد أعطى تعليماته في ١٨ كانون الثاني، واتخذ الترتيبات اللازمة لتنفيذها بعد عدة أيام، ولكن الموعد تأجّل لسبب ما(٣). ولقد قُدّرت المدة العادية بين الوصية والوفاة بنحو أسبوعين، لذلك ربما شعر شكسبير بشيء من الراحة، أو بأن الألم قد خفّ.

نوقشت طبيعة اعتلاله، أو مرضه، مناقشات لا نهاية لها. يعتقد بعضهم أنه عانى من السفلس في مرحلته الثالثة، وهذا ليس بالحالة غير الشائعة في تلك الفترة، ويمكن أن يكون تعرض لها بلا شك. ويدل تحليل إمضاءاته الأخيرة على أنه أصيب بمرض يدعى «الشلل التشنجي» وهو نوع من «الشلل الارتعاشي» الذي يصيب الكتاب ذوي الإنتاج الغزير. وهذا ربما جعل الكتابة مهما قصرت أمراً مستحيلاً. وافترض آخرون أنه مات من إدمان الكحول. وسبقت الإشارة إلى «اللقاء الصاخب» بين شكسبير، ومايكل دريتون، وبن جونسون. وقد روى قس ستراتفورد أنهم «قد أسرفوا في الشرب، لأن شكسبير قد مات من حمّى التقطها هناك»(٤). وهذا بالطبع لا يدل بالضرورة على إدمان الكحول.

ومع ذلك ربما لم يكن مرضه من أمراض الانحلال على الإطلاق. ربما أصابه المرض فجأة واشتدّ عليه، ولم يتراجع إلا لكي يهاجمه بخبث

أعظم. أشار طبيب في القرن السابع عشر إلى أن «الحمّيات كانت متفشية في ستراتفورد»، وأن سنة ١٦١٦ كانت سنة غير صحية(٥). وفي شتاء ١٦١٥ و ١٦١٦، انتشرت جائحة إنفلونزا، وكان الشتاء ذاته «حاراً وعاصفاً»، وهذا الجو حاضنة أكيدة للبرداء. كان جدول صغير أيضاً يجتاز منزل نيو بليس، وتأكد فيما بعد أن تلك الجداول الصغيرة كانت تحمل التيفوس. لذلك يمكن الافتراض أن شكسبير قد أخذته الحمى التيفية.أقيم المأتم بعد الوفاة بقليل مما يدلّ على أن مرضه المميت ربما اعتُبر معْدِياً.

إن تأجيل تنفيذ الوصية ربما سبّبه زواج ابنته الصغرى الوشيك على أي حال. فلقد خطب جوديت شكسبير أحدُ أصدقاء الأسرة، وهو توماس كويني، غير أنهما حُرِما بعد شهر لأنهما تزوجا في لنت Lent من غير أن يحوزا على ترخيص خاص. لعلهما تزوجا على عجل. ويبدو أن القس المحلي هو الملوم، ومع ذلك حُفظت العقوبة للشريكين. وأعقب ذلك خبر أسوأ، وهو أن كويني مثل أمام محكمة أخلاقية بعد أن وُجهت إليه تهمة المجامعة غير الشرعية لفتاة محلية. والفتاة نفسها، وهي مارجريت ويلر، ماتت هي وطفلها في أثناء الولادة. دُفنت الأم ووليدها في ١٥ آذار، أي بعد مضيّ شهر على زواج كويني وجوديت شكسبير. وفي أثناء تلك المدة، عرف الناس ذلك، وكثر القال والقيل عن فتاة حامل من كويني مازالت مقيمة في البلدة، وتعلن أبوّة طفلها. كان ذلك عاراً محلياً، ومهانة مسَّت أسرة شكسبير، وعلى إثر ذلك غيّر شكسبير وصيته وشطب اسم توماس كويني.

تمّت صياغة الوصية ذاتها في ٢٥ آذار ١٦١٦. وذهب بعضهم أحياناً إلى أن شكسبير هو الذي كتبها، ولكن هذا غير محتمل مطلقاً. لا شك في أن محاميه، فرانسيس كولنز، أو كاتبه، هو الذي ألّفها أو دوّنها. كانت مسوّدة الوصية قد وُضعت في كانون الثاني، ولكنها تغيرت الآن. حلّ محل الصفحة الأولى القديمة صفحة جديدة، وأُدخلت تعديلات كثيرة على الصفحة الثانية

والثالثة. وهي تبدأ على الطريقة المصطلح عليها بالعبارة الدينية «بسم الله آمين أنا وليام شكسبير... في تمام الصحة والذاكرة والحمد لله أنشئ وأقرّ وصيتي الأخيرة هذه». وليس واضحاً أن شكسبير كان في تمام الصحة والذاكرة، إذ إن توقيعه الأخير يدلّ على رجل ضعيف وواهن.

يعالج في البداية قضية ابنته جوديت التي أقدمت مؤخراً على زواج غير مرضٍ. حُذفت الإشارة إلى «صهري»، وحلّت محلها عبارة «ابنتي جوديت». أوصى لها بـــ ١٥٠ جنيهاً على أن تتنازل عن حقها في الكوخ الذي يملكه في شابل لين على مقربة من منزل نيو بليس. وهذا يشير إلى أنها كانت تسكن هناك هي وزوجها. كما أوصى لها بـــ ١٥٠ جنيهاً أخرى تأخذها بعد ثلاث سنوات إن بقيت على قيد الحياة هي أو أحد ورثتها. ولا يستطيع توماس كويني أن يطالب بهذا المبلغ إلا إذا أعطى جوديت أرضاً قيمتها مساوية للمبلغ. لم تكن هذه تركة كبيرة، ولاسيما عند مقارنتها بالتركة السخيّة التي خصّ بها أختها، ولو رُوعي مبدأ الإنصاف لأَمِلت في الحصول على ثلاثة أضعاف ذلك المبلغ أو أربعة أضعافه. لذلك يتضح أن شكسبير كان من بعض النواحي صادقاً وقاسياً مع ابنته الصغرى.

ثم أوصى شكسبير لأخته جون هارت بملابسه و بـــ ٣٠ جنيهاً. وسمح لها أن تقيم في شارع هنلي مقابل أجرة إسمية، وأوصى بـــ ٥ جنيهات لكل واحد من أبنائها الثلاثة. ومن سوء الحظ، أن شكسبير قد نسي اسم أحد أبناء أخته. وهو لا يذكر زوجته إلا نادراً، ولكن آن شكسبير كان لها بطبيعة الحال حق في ثلث أملاكه، ولا داعي إلى ذكرها في وثيقة رسمية. ولكنه استدرك ذلك في المسوّدة الثانية فأضاف: «أُعطي زوجتي ثاني أفضل سرير عندي مع الأثاث». وأثار هذا تكهنات كثيرة، ولاسيما حول موضوع عدم توريثها «أفضل» سرير. والحق هو أن «أفضل» سرير في المنزل كان خاصاً بالضيوف. وأما «ثاني أفضل سرير» فهو خاص بالزوجين، وبما أنه كذلك فهو خير ما يشهد على اتحادهما. وكما عبّر

أحد مؤرخي الثقافة، فإن سرير الحياة الزوجية كان يمثّل «الزواج، والوفاء، والهوية ذاتها»، وكان «متاعاً فريد الأهمية في المنزل»[٦]. وربما كان موروثاً من منزل أسرة هاثاوي في شوتري، وربما كان شكسبير مستلقياً عليه. إن استدراك ما فاته يدلّ على طيب سريرته. وأن يرغب في صدّ زوجته في آخر لحظة أمر بعيد الاحتمال. وما يثير بعض الاهتمام، على أي حال، هو أنه لم يشعر بالحاجة إلى نعت زوجته بالنعوت المتداولة في الوصايا من مثل «المُحبّة» أو «المحبوبة جداً»، فهو لم يكن يحتاج إلى هذه العواطف التقليدية، أو لم يكن يحبّها. ولم يسمِّ زوجته منفذةً للوصية، بل ترك كل شيء في يديْ ابنته الأكثر اقتداراً على ما يظهر. لذلك ربما كانت آن شكسبير تعاني بعض العجز.

لقد ذهب القسم الأكبر من تَرِكته إلى ابنته الكبرى سوزانا، وإلى زوجها وليام هارت، وخوّلهما التصرف بأملاكه معاً. أوصى لهما بـــ «كل ما تبقّى من بضائع وأثاث وعقود إيجار وأدوات مائدة وجواهر ومتاع أياً كان». وربما اشتملت «عقود الإيجار» على أسهمه في مسرح جلوب Globe ومسرح بلاكفرايرز، إن بقي محتفظاً بها حتى ذلك الوقت. وترك لابنته منزل نيو بليس، ومنزلين في شارع هنلي، إضافة إلى منزل البوابة في بلاكفرايرز. كما أورثها شكسبير كل الأراضي التي اشتراها خلال الأعوام الأخيرة. كان عليها الاحتفاظ بالتَرِكة كاملةً، ثم توريثها بالدور للولد الذكر الأول من الأسرة، أو إلى ابن الولد الثاني، ثم تتوارثها أجيال الذكور من السلالة الشكسبيرية المفترضة. لقد كانت دوافعه البطريركية واضحة، وإن أحبطت الطبيعة نواياه.

وكان هناك هبات أخرى للأقرباء والجيران، إضافة إلى ثلاث خواتم ذهبية لثلاث زملاء في فرقة الملك ــ رتشارد بيربج، وجون هيمنجز، وهنري كوندل. وبما أن هيمنجز وكوندل قد أصدرا مسرحياته في طبعة Folio اللاحقة، فربما أهداهما الخاتميْن ليكونا علامة يذْكرانه بها. وهذا ما يجعلنا نرجّح أنه كان ينقّح مسرحياته في ستراتفورد من أجل طبعات قادمة.

وأوصى للفقراء في ستراتفورد بـــ ١٠ جنيهات، وهذا مبلغ زهيد بالطبع، وبالسيف الذي كان يتقلده في المواكب لتوماس كومب. ومما اعتُبر شاذاً أو غريباً هو أن شكسبير لم يذكر كتباً، أو مخطوطات مسرحيات في وصيّته، غير أن هذه الأشياء ربما كانت من ضمن «البضائع» التي ورثتها أسرة هول. وربما كانت جزءاً من قائمة مفقودة الآن. يشير جون هول في وصيته في وقت متأخر إلى «مكتبته» التي ذرَّتها الرياح. ورُوي أيضاً أن حفيدة شكسبير (لم يعقبه ورثة ذكور) «حملت معها من ستراتفورد كثيراً من أوراق جدها»(٧)، ولكن هذا لا يمكن التحقق منه.

إن هذه الوصية وثيقة معقولة وجدية، وهي تظهر الروح العملية التي عرف بها شكسبير. صحيح أن مُوصين آخرين في مطلع القرن السابع عشر كانوا أكثر إفاضة في التلميح إلى الأسرة والأصدقاء، إلا أنهم لم يقضوا حياتهم في كتابة المسرحيات. ولما اشتكى أحد الأثريين في القرن الثامن عشر من «خلو الوصيّة تماماً من أقل شذرة من شذرات تلك الروح التي بعثت الحياة في شاعرنا العظيم»(٨)، نسي أنه كان يتعامل مع وثيقة قانونية لا مع عمل فني. ولم يكن ليفوت شكسبير هذا الفارق.لقد ذيّل الصحيفتين الأوليين من الوصية باسمه: Shakspere، ثم خُتمت الصحيفة الأخيرة بكلمات «مكتوبة بقلمي أنا وليام شاكسبير William Shakspeare». ويطول رسم الكنية وكأنما اليد كانت لا تستطيع أن تمسك بالقلم أو توجهه. لقد كانت هذه الكلمات آخر ما كتبه شكسبير.

امتدّ المرض بالشاعر من آذار إلى نيسان. وإن عانى من حُمّى تيفية بالفعل، فالمدة صحيحة. ومن المحتمل أن يكون عانى من الأرق، والإجهاد، والظمأ الشديد الذي لا يخفف منه أي مقدار من السوائل. ويُروَى عن مصدر لا يعوّل عليه كثيراً أن «الموت أدركه خلال مغادرته سريره وهو مريض

لاستقبال بعض أصدقائه القدامى»[٩]. ولدينا ما يدعونا إلى الاعتقاد أنه «مات بابوياً»، وهذا يعني أنه مُسح بكثير من الزيت المقدس بحسب الطقس الكاثوليكي القديم. ولما دنت الوفاة، قُرع جرس الموت في كنيسة ستراتفورد. مات شكسبير في ٢٣ نيسان، وبما أنه ولد في اليوم ذاته، فإنه يكون قد دخل عامه الثالث والخمسين. ضُمّخ بالعطر،وسُجّي على السرير، ثم لُفّ بالورد والأعشاب في عملية تسمّى «تهْوية» الجثمان. وسار أصدقاؤه وجيرانه في رتل مهيب عبر منزله نيو بليس للنظر إلى الجثمان. كُسيت كبرى الغرف وبيوت الدرج بالأقمشة السوداء. وبقي الجثمان «محاطاً بالناس» حتى حان وقت الدفن. لُفّ في ملاءة من الكتان الأبيض، وبعد يومين حُمل إلى الكنيسة القديمة عبر «طريق الدفن» الذي أبْلته الأقدام. وجرت العادة أن تصاحب الموسيقا موكب الجنازة أحياناً. وقيل إنه دفن على عمق ١٧ قدماً، وهذه الحفرة تبدو عميقه بالفعل، ولكنها قد تكون حُفرت مخافة عدوى التيفوس. وضع تحت أرضية المذبح على مقربة من الجدار الشمالي، كما اقتضت مكانته ككاهن علماني، ومتسلم للأعشار. ولعل شكسبير هو من كتب على الشاهدة:

أيها الصديق الطيب، كرمى ليسوع

لا تحفر هذا التراب المسوّر ههنا !

مبارك من يحفظ هذه الأحجار

وملعون من يحرك عظامي.

لقد أعطى العالم أعماله، وصداقته الطيبة، ولكنه لم يعطه جثمانه أو اسمه.

حمل المشيّعون باقات من إكليل الجبل أو الغار، وألقوها على القبر الذي يزوره إلى يومنا هذا آلاف الحجاج والمعجبين.

* * *

الفصل الواحد والتسعون

أن تسمع قصة حياتك

مات كما عاش، من غير ما يدلّ كثيراً على انتباه العالم. عندما مات بن جونسون ضمّ موكب جنازته «نبلاء المدينة وأشرافها جميعاً»(1). أما شكسبير فلم يشيّعه إلا أسرته وأصدقاؤه المقربون. ولم يُشِد الكتاب المسرحيون الآخرون بذكراه إلا إشادات قليلة. وقصائد المدح في طبعة Folio سنة ١٦٢٣ ضئيلة بالفعل إذا ما قورنت بالرسائل الشعرية الوفيرة عند وفاة جونسون وفليتشر وكتاب مسرحيين آخرين ترعاهم الطبقة الراقية. لم يكن في مكتبة جونسون كتب عن شكسبير. ولم ينشئ شكسبير أو يشجع أيَّ مدرسة من «المريدين» الشباب.

لم تظهر الاهتمامات الأولى بالسيرة إلا بعد نصف قرن، ولم يكلّف نفسه أي باحث أو ناقد عناء دراسة شكسبير مع أي من أصدقائه أو معاصريه. وهذا قد يكون سهّل ملاحظة إمرسون أن «شكسبير هو كاتب سيرة شكسبير الوحيد»(2). إن حالته هي من تلك الحالات النادرة التي يكون فيها عمل الكاتب متفرد الأهمية والتأثير، ومع ذلك لا تُعتبر شخصيته ذات أهمية على الإطلاق.

على أن استجلاء مدى تأثير شكسبير ليس بالأمر الصعب. فلقد ظهر أكثر من سبعين إصدار وطبعة لأعماله في أثناء حياته. وفي ١٦٦٠ لم يقلّ

عدد مسرحياته المنشورة عن التسع عشرة، وفي ١٦٨٠ صدرت ثلاث طبعات من مسرحيات الكاملة. وتشير التقارير المسرحية أن فرقة الملك كانت تدعم نفسها في الأوقات العصيبة بإعادة تمثيل مسرحيات شكسبير «القديمة». وانجذب إلى محاكاته كتاب مسرحيون آخرون بمن فيهم ماسينجر وميدلتون، فورد وويبستر، بيمونت وفليتشر. وكان لمسرحيتي «عطيل» و«روميو وجولييت» تأثير خاص في أوساط الكتاب المسرحيين الشباب، واحتفظت شخصيتا هملت وفولستاف بحياتهما وحضورهما المسرحيين خارج المسرحيات التي ظهرتا فيها بالأصل. ويبدو أن شكسبير قد حافظ وحده تقريباً على مكانة تراجيديا الانتقام وقصة المغامرات.

وفي مناسبة يوبيل شكسبير في صيف ١٧٦٩، عُلّقت لوحة أمام نوافذ الغرفة التي افتُرض أن الكاتب قد ولد فيها، وأظهرت اللوحة صورة الشمس وهي تنبلج من خلال السحب. إنها رمز مدهش للميلاد، ولكنها توحي أيضاً بالانبعاث والإياب. ولو دخلت أشعة تلك الشمس في وقت متأخر من خلال نافذة أخرى في المنزل الواقع في شارع هنلي، لانكسرت أشعتها بين عشرات الأسماء المختلفة، حيث خربش زوّار متميزون في القرن التاسع عشر، أو دوّنوا تواقيعهم على الزجاج. ومن بين أولئك الزوّار كان السير والتر سكوت، وتوماس كارليل، و وليام ميكبيس ثاكري، وتشارلز ديكنز. وقد عبّروا جميعاً عن حقيقة مؤداها أنهم يتألقون داخل ضياء شكسبير نفسه.

بعد مضي نحو سبعة أعوام على وفاته، صدر مجلد Folio أو أعماله الكاملة. جمعها اثنان من زملائه هما جون هيمنجز وهنري كوندل، وأهديت إلى الأخوين بمبروك. كان إيرل بمبروك أمين القصر، والرئيس المباشر لمدير الاحتفالات. وهذا الإهداء خدم هدف الطبعة خير خدمة، ويُعتقد أنها بقيت ثلاثة قرون تمثل «تراث» شكسبير الموثوق في صحته، والذي يضمّ ستاً

وثلاثين مسرحية مع استثناء بارز لبعض المغامرات المشتركة من مثل «بيركليس» (أضيفت لاحقاً) و «القريبان النبيلان». وتشير إضافة أسماء الممثلين في البداية إلى أن هذا التكريم كان مسرحياً بقدر ما كان أدبياً. ربما كان ذلك موضوعاً للمناقشة بين شكسبير وزملائه قبل موته، ومن الممكن أيضاً أن تكون بعض المسرحيات قد طُبعت عن مخطوط نقّحه الكاتب نفسه. كان كثير من المسرحيات على أي حال في يد كاتب محترف يدْعى رالف كرين الذي كانت الفرق المسرحية تتعامل معه في أكثر الأحوال. والمجلد تزينه صورة الكاتب المسرحي التي حفرها دروشاوت Droeshout على الخشب، والتي هي الشبه الوحيد المقبول على العموم لوليام شكسبير.



* * *

Notes

Chapter one

1 Quoted in David Cressy: Birth, Marriage and Death , Page 81.
2 Jeanne Jones: Family Life in Shakespeare 's England ,Page 93.
3 Robert Bearman (ed.): The History of an English Borough , page 92.

Chapter Two

1 Richard Wilson: Will Power: Essay on Shakespearean authority , page 71.
2 ibid.
3 ibid.

Chapter Four

1 Caroline Spurgeon: Shakespeare's Imagery , page 93.
2 ibid., page 98.
3 Jeanne Jones: Family Life in Shakespeare 's England ,Page 22.
4 ibid , page 33.
5 Keith Wrightson: English Society 1580 – 1680 , page 149.

Chapter Five

1 Quoted in EK Chambers: William Shakespeare: A Study of Facts and Problems ,
Volume Two , page 247.
2 Quoted in Samuel Schoenbaum: Shakespeare's Lives , page 5.
3 Chambers: Shakespeare: Facts and Problems , Volume Two , page 19.
4 P.Hanks and F.Hodge: A Dictionary of Surnames , page 482.
5 Chambers: Shakespeare: Facts and Problems , Volume Two , page 375.
6 Quoted in Samuel Schoenbaum: William Shakespeare: A Documentary Life , , page 27.
7 Wrightson: English Society , page 52.
8 Quoted in E.I.Fripp: Shakespeare's Stratford , page 64.
9 Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, page 14

Chapter Six

1 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life , page 15.
2 Quoted in Nathan Drake: Shakespeare and His Times, page 99.
3 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwickshire , page17.

Chapter Seven

1 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwickshire , page 39.

2 Heinrich Mutschman and Karl Wentersdorf: Shakespeare and Catholicism, page 147.

3 Information in Fripp: Shakespeare's Stratford, page 31.

4 Quoted in P.Collinson (ed.): ’’ William Shakespeare 's Religious Inheritance and Environment, ‘‘ in Elizabethan Essay , page 68.

5 Alexander Walsham: Church Papists, page78.

Chapter Nine

1 Quoted in Drake: Shakespeare and His Times, page 116.

2 Quoted in Wrightson: English Society , page 19.

3 Quoted in Shoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life ,page 36.

4 Quoted in E.I.Fripp: Shakespeare: Man and Artist , Volume one ,page 74.

Chapter Ten

1 Quoted in Fripp: Shakespeare: Man and Artist , Volume one ,page 65.

Chapter Eleven

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems ,Volume Two ,page 252-3.

2 John Palmer: Molière, His Life and Works (London, 1930), page 35.

Chapter Twelve

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems ,Volume Two ,page 264.

2 Quoted in Fripp: Shakespeare: Man and Artist , Volume one ,page 83.

3 Quoted in B.L..Joseph: Elizabethan Acting , page 28.

4 Stanley Wells: Shakespeare For All Time , page 14.

5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems ,Volume Two ,page 264.

6 Quoted in Joseph: Elizabethan Acting , page 11.

7 ibid, page 12.

9 Quoted in Andrew Gurr: Playgoing in Shakespeare's London, page 80.

10 Dennis Kay: Shakespeare: His Life , Work and Era , page 26.

11 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwickshire , page 57.

Chapter Thirteen

1 Quoted in R.Savage (ed.):Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford upon Avon , 1553-1620,Volum Two , page xlvii.
2 Nicholas Rower: Some Accounts of the Life of Mr. William Shakespeare (London,1848), page 17.
3 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, page 155.

Chapter Fourteen

1 Quoted in Jonathan Bate (ed): The Romantics on Shakespeare , page 304.
2 Quoted in Catherine Duncan -Jones: Ungentle Shakespeare ,page 14.
3 Quoted in Chamber: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two Page 252-3.
4 ibid, page 265.
5 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life ,Page 81.
6 ibid., Page 80.
7 Quoted in C.C. Stopes: Shakespeare’s Warwickshire Contemporaries , Page 23.
8 Fripp: Shakespeare Statford , Page 2.
9 Quoted in Stopes: Shakespeare’s Warwickshire Contemporaries, Page77.

Chapter Fifteen

1 T.W.Baldwin: William Shakespeare’s Small Latine and Lesse Greeke, Volume Two,
page 672.
2 Quoted in E.K.Chambers: Shakespearean Gleaning, Page 52.
3 Richard Wilson: Secret Shakespeare, Page 57.
4 ibid., Page 58.
5 Quoted in E.A.J. Honigmann: Shakespeare: The “Lost Years, “Page 33.
6 A.Keen and R. Lubbock: The Annotator, Page 9.
7 Quoted in Ivor Brown: How Shakespeare Spent the Day, Page 167.

Chapter Sixteen

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 173.
2 Edmond Malone: The Plays and Poems of William Shakespeare, Volume Two, A Life of the Poet, page 108.

Chapter Seventeen

1 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwikshire, Page 66.
2 Quoted in Wells: Shakespeare For All Time, Page 269.
3 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 72.
4 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 191.

Chapter Eighteen

1Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems ,Volume Two, Page 253.
2 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist , Volume One, Pge195.
3 ibid., Volume Two Page 520.

Chapter Nineteen

1 Quoted in the introduction by E.I. Fripp to R. Savage(ed): Minutes and Accounts of the Corporation of Stratford-upon-Avon, Volume Four, Page xxi.
2 Quoted in Edwin Nungezer: A Dictionary of Actors, Page 384.
3 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 206.
4 Quoted in Andrew Gurr: The Shakespearean Playing Companies ,Page 203.

Chapter Twenty

1 Quoted in J.O.Halliwell-Phillips: Outlines of the Life of Shakespeare, Page 79.
2 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 101.
3 Quoted in Liza Picard: Elizabeth's London, Page 89.

Chapter Twenty-One

1 Timothy Mowl: Elizabethan and Jacobean Style, Page 13,22 and 87.
2 Quoted in David Scott Kastan(ed): A companion to Shakespeare ,Page 43.
3quoted in Lawrence Manley:literature and Culture in Early Modern London page 431.
4 Quoted in Lawrence Manley(ed): London in the Age of Shakespeare ,Page 106.

Chapter Twenty-Two

1 Quoted in Lawrence Stone: The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800,
Page 520.
2 Quoted in Duncan-Jones: Ungentle Shakespeare, Page 81.

Chapter Twenty-Three

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems ,Volume Two, Page 253.
2 Quoted in John Gross(ed): After Shakespeare, Page 10.
3 Baldassare Castigilione: The Courtyer (London, 1928) , Page 33.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two Page 266.
5 Quoted in John Gross(ed): After Shakespeare, Page 7.

Chapter Twenty-Four

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two , Page 265.
2 Quoted in J.O.Halliwell-Phillips: Outlines of the Life of Shakespeare, Page 288.
3 ibid.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two Page 288.
5 ibid., Page 296.
6 Quoted in Edward Burns (ed): King Henry VI, Part One, the Arden Edition(London,
2000), Page 19.
7 Quoted i Charles Nicholl: The Reckoning , Page 268.

Chapter Twenty-Five

1 Quoted in Dennis Kay: Shakespeare, Page 62.
2 Quoted in E.K.Chambers: The Elizabethan and Caroline Stage, Volume Four, Page123.
3 Quoted in Charles Knight: William Shakespeare: A Biography, Page 310.
4 Quoted in J.O.Halliwell-Phillips, Volume Two, Page 354.
5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two , Page 386.
6 ibid., Page 397.
7 Quoted in J.O.Halliwell-Phillips, Volume Two, Page 355-6.
8 ibid., Page 363.

9 ibid.
10 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 106.
11 Christine Eccles: The Rose Theatre, Page 94.
12 Quoted in P.Whitfield White: Theatre and Reformation , Page 49.
13 ibid., Page 51.

Chapter Twenty-Six

1 E.J.L.Scott (ed): Letter Book of Gabriel Harvey (London, 1884), Page 67.
2 Quoted in G.K.Hunter: John Lyly: The Humanist as Courtier, Page 87.
3 Quoted in Charles Nocholl: A Cup of News: The Life of Thomas Nashe, Page 61.
4 Quoted in F.S,Boas: Christopher Marlowe, Page 241.
5 Quoted in Nicholl: The Reckoning, Page 242.
6 ibid., Page 474.

Chapter Twenty-Seven

1 Quoted in G.L.Hosking: The Life and Times of Edward Alleyn , Page 36.
2 See E.A.J. Honigmann: Shakespeare: The “Lost Years,” Page 109.
3 E.B.Everitt: The Young Shakespeare, Page 61.

Chapter Twenty-eight

1 Quoted in Eric Sams: The Real Shakespeare, Page 163.
2 ibid., Page 66.
3 ibid., Page 67.
4 ibid.

Chapter Twenty-Nine

1 The most notable defender is Eric Sams, in Shakespeare’s Lost Plays: Edmund Ironside.
2 I am indebted for these observations to Eric Sams.
3 Quoted in Charles Praetorius (ed): The Troublesome Raigne of John, King of England , Page xvi.

Chapter Thirty

1 Quoted in Bate(ed): The Romantics on Shakespeare, Page 543.
Chapter Thirty-One

1 Quoted in Chambers: Shakespeare Facts and Problems, Volume Two, Page 305.
2 Quoted in E.A.J.Honigmann (ed): King John, Page xlviii-xlix(London,1954).

Chapter Thirty-Two

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 306.
2 ibid., Page 298.
3 ibid.
4 Quoted in David George: "Shakespeare and Pembroke's Men," Page 312.

Chapter Thirty-Three

1 Quoted in George: "Shakespeare and Pembroke's Men," Page 307.
2 Quoted in Gross(ed): After Shakespeare, Page 23.
3 Quoted in Bate(ed): The Romantics on Shakespeare, Page 279.

Chapter Thirty-Four

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 831.
2 Quoted in Nungezer: A Dictionary of Actors, Page78.
3 ibid., Page 72.
4 Quoted in C.T.Onions and S.Lee (eds): Shakespeare's England, Volume One, Page 301.
5 ibid., Page 304.

Chapter Thirty-Five

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 347.
2 Quoted in A. Freeman: Thomas Kyd, Page 25.
3 The analysis of the whole episode is to be found in Charles Nicholl's Masterly The Reckoning
4 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 369.
5 Quoted in G.P.V.Akrigg: Shakespeare and the Earl of Southampton, Page 182.
6 Quoted in C.C.Stopes: The Life of Henry, 3rd Earl of Southampton, Page56.
7 Quoted in Akrigg: Shakespeare and the Earl of Southampton, Page , 197.

8 ibid.
9 Quoted in Drake: Shakespeare and His Times, Volume Two, Page 12.

Chapter Thirty-Six

1 Richard Wilson: Secret Shakespeare, Page134.
2 Quoted in F.Yates: John Florio, Page127.
3 See in particular Stewart Trotter: Love's Labour's Found.
4 Translation by H.T.Lowe-Parker.
5 ibid.

Chapter Thirty-Eight

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 207.
2 Quoted in Nungezer: A Dictionary of Actors, Page 219.
3 Quoted in M.C.Bradbrook: The Rise of The Common Player, Page 72.
4 Quoted in Irwin Smith: Shakespeare Blackfriars Playhouse, Page 258.

Chapter Thirty-Nine

1 Quoted in M.Hattaway: Elizabethan Popular Theatre, Page 72
2 Quoted in Joseph: Elizabethan Acting, Page 149.
3 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 214.
4 ibid.
5 Quoted by Daniel Seltzer: "Elizabethan Acting in Othello,"Shakespeare Quarterlly , 10 (1959).
6 Quoted in Mr. White: Renaissance Drama in Action, Page 59.
7 Quoted in Joseph: Elizabethan Acting, Page 17.

Chapter Forty

1 Quoted in Joseph: Elizabethan Acting, Page 9.
2 Quoted in P.Thomson: Shakespeare's Theatre, Page 110.
3 Fynes Moryson: Itinerary (London,1617), Pageb476.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 278.
5 Joseph Southworth: Shakespeare the Player , Page 173.
6 Quoted in J.B.Mathews: Moliére: His Life and Works, Page 39.
7 Quoted in Shakespeare Survey, 17, Page 197.
8 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume One, Page 84.
9 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 262.
10 ibid., Page 190.
11 Quoted in Michael Wood: In Search of Shakespeare, Page 146.

12 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 191.

Chapter Forty-One

1 Quoted in Gross (ed): After Shakespeare, Page 24.
2 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 133.
3 I am indebted for these suggestions to Rolf Soellner's essay, "Shakespeare's
Lucrece and the Garnier-Pembroke Connection," Shakespeare's Studies XV (1982).
4 Quoted in J.O.Halliwell-Phillips: Outlines of the Life of Shakespeare, Page 119.
5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 197.
6 John Donne: letter to Sir Henry Goodere in letter to Severall Persons of Honour (1651).

Chapter Forty-Two

1 Quoted in R.Fraser: Shakespeare: The later Years, Page 9.
2 Quoted in R.A.Foakes(ed.): The Comedy of Errors, Arden edition(London,1962),
Page 116-7.
3 Quoted in Picard: Elizabeth's London, Page 206.
4 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 255.
5 Quoted in W.Nicholas Knight: Shakespeare's Hidden Life, Page 159.
6 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 255.

Chapter Forty-three

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 393.
2 See Peter Ackroyd: Albion (London: 2002).

Chapter Forty-five

1 Quoted in Bate(ed): The Romantics on Shakespeare, Page 182.
2 Quoted in Emrys Jones: Scenic Form in Shakespeare, Page 4.
3 Quoted in R.Dutton: William Shakespeare: A Literary Life, Page 113.
4 Quoted in Gross(ed): After Shakespeare, Page 23-4.

Chapter Forty-six

1 Quoted in Marchette Chute: Shakespeare of London, Page 81.
2 Quoted in Richard Dutton: "The Birth of the Author," in R.B.Parker and S.Zitner
(eds): Elizabethan Theater, Page 73.

Chapter Forty-Seven

1 Quoted in Gross(ed): After Shakespeare, Page 169.
2 Quoted in Ivor Brown: Shakespeare and the Actors, Page 71.

Chapter Forty-Eight

1 Quoted in Ian Archer: The Pursuit of Stability, Page 1.
2 ibid., Page 10.
3 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare's Lives, Page 462
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 253.
5 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 421.
6 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume One, Page 353.
7 See Peter Farey: Deception in Deptford, on the internet-www.users globalnet.co.uk/
Handland/tvp/tvpintro.htm
8 ibid.
9 Quoted in Jonathan Bate(ed): Titus Andronicus, Arden edition(London,1995), Pages
43-4.

Chapter Forty-nine

1 Quoted in Peter Thomson: Shakespeare's professional Career, Page 117.
2 Julia Kristeva: Tales of Love, trans.L.S.Roudiez (New York, 1987), Page 9.
3 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 416.

Chapter Fifty

1 I am indebted To Katherine Duncan-Jones for this observation.
2 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwickshire , page 84.
3 Noted in Brian Morris (ed): The Taming of the Shrew, Arden edition(London,1981), Page 84.
4 See Duncan -Jones: Ungentle Shakespeare , page 157. My discussion of this issue owes a great deal to her perspicacity.

Chapter Fifty-One

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 455-6.
2 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 108.
3 Quoted in Leslie Hotson: Shakespeare versus Shallow, Page 12.
4 Quoted in J.Q.Adams: A Life of William Shakespeare, Page 227.
5 Quoted in Park Honan: Shakespeare: A Life, Page 220.

6 Quoted in Bate(ed.): The Romantics on Shakespeare, Page 357/

Chapter Fifty-Two

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume One, Page 248.
2 Quoted in Adams: A Life of William Shakespeare, Page 163.
3 Quoted in Nungezer: A Dictionary of Actors, Page 73.
4 Quoted in R.Dutton: William Shakespeare: A Literary Life, Page 42.
5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 559.
6 Quoted in Katherine Duncan-Jones (ed): Shakespeare's Sonnets, Arden edition
(London, 1997), Page 2.
7 Quotation from Trotter: Love's Labour's Found, Page 68.

Chapter Fifty-Three

1 Quoted in Gross(ed): After Shakespeare, Page 17.
2 I am indebted for this information to Eric Partridge: Shakespeare's Bawdy, passim
3 Quoted in Stone: The Family, Sex and Marriage in England, Page 519.
4 Ted Hughes: Shakespeare and the Goddess of Complete Being, Page 164.

Chapter Fifty-Five

1 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare's Lives, P.14.
2 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 178.
3 Quoted in Honan: Shakespeare: A Life, Page 237.
4 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 178.

Chapter Fifty-Six

1 Quoted in Nicholl: A Cup of News: The Life of Thomas Nashe, Page 243.
2 ibid
3 Quoted in Peter Thomson: Shakespeare's professional Career, Page 120.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 196.
5 Quoted in Brain Gibbons(ed): Romeo and Juliet, Arden edition (London, 1980) Page 3.
6 I am indebted for this information to Nicholl: A Cup of News, Page 242-3.
7 Fynes Moryson: Itinerary, Page 476.
8 Quoted in Thomson: Shakespeare's professional Career, Page 85.

Chapter Fifty-Seven

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume One, Page 95.
2 E.A.J. Honigmann: The Stability of Shakespeare's Texts ,Page 188.

3 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 194
4 ibid., Page197-8
5 See J.B.Leishmann (ed): The Three Parnassus Plays, passim
6 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 195.

Chapter Fifty-Eight

1 Quoted in Nicholas Knight: Shakespeare's Hidden Life, Page 199.
2 ibid., Page 205.
3 ibid., Page 216.
4 Quoted in E.J. Honigmann: Shakespeare's Impact on His Contemporaries, Page 8.
5 ibid., Page 8-9.

Chapter Fifty-Nine

1Quoted in Kay: Shakespeare: His Life , Work and Era , page 191.
2 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 211.
3 ibid., Page 245.
5 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 153.
6 Quoted in Garry O'connor: William Shakespeare: A popular Life, Page 161.

Chapter Sixty

1 John Stow: The Survey of London (London,1912), Page 154.
2 Quoted in R.A.Foakes (ed): Henslowe's Diary, page 277.
3 Quoted in Peter Ackroyd: London (London,2000) , Page 690.
4 Quoted in T.F.Ordish: Shakespeare's London ,Page 129.

Chapter Sixty-One

1 See Bernard Berkerman: Shakespeare at the Globe, Page 106.

Chapter Sixty-Three

1 Quoted in Grace Ioppolo: Revising Shakespeare, Page 213.
2 Quoted in John Southworth: Shakespeare the Player, Page 113.
3 ibid.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume One, Page 97.

Chapter Sixty-Four

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume One, Page 116.
2 Quoted in C.S.Baskerville: The Elizabethan Jig, Page 108.
3 Quoted in Stephen Greenblatt: Shakespearean Negotiations, Page 112.

4 Simon Callow: Charles Laughton, Page 6.
5 Barnaby Rich: Roome for a Gentleman (London, 1609),Page 23.
6 Quoted in J.P.Collier: The History of English Dramatic Poetry to the time of
Shakespeare, Volume Three (London,1931), Page 145.
7 Quoted in Christine Eccles: The Rose Theatre, Page 31.
8 Quoted in William C.Hazlitt (ed): The Elizabethan Drama and Stage (London,1869), Page 184.

Chapter Sixty-Five

1 Quoted in Bradbrook: John Webster, Page 21.
2 Quoted in Gurr: Playgoing in Shakespeare's London, page 47.
3 ibid., Page 45.
4 Quoted in.Onions and S.Lee: Shakespeare's England, Volume One, Page 276.
5 Quoted in Joseph: Elizabethan Acting,page141.
6 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 155.

Chapter Sixty-Six

1 See S.Sohmer: Shakespeare's Mystery Play, Page 11-13.
2 Quoted in Michael Wood: In Search of Shakespeare, Page 227.
3 Quoted in Drake: Shakespeare and His Times, page 2.
4 Quoted in Bate(ed.): The Romantics on Shakespeare, Page 282.
5 Quoted in F.D.Hoeniger (ed): Pericles , Arden edition(London,1962), Page 146.
6 Quoted in G.Schmidgall: Shakespeare and the Poet's Life, Page 125.
7 Spurgeon: Shakespeare's Imagery , page 190.
8 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 214.

Chapter Sixty-Seven

1 Quoted in A.R.Humphreys (ed.): Much ado about Nothing, Arden edition (London,
1981), Page 33.
2 D.Wiles: Shakespeare's Clown, page 136.
3 Quoted in Nungezer: A Dictionary of Actors, Page 17.
4 ibid., Page 19.

Chapter Sixty-Eight

1 Quoted in Gurr: Playgoing in Shakespeare's London, page 155.
2 Quoted in Adams: A Life of William Shakespeare, Page 325-6.
3 Quoted in Leishmann (ed.): The Three Parnassus Plays, Page 59.
4 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 566.

5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 199.

Chapter Sixty-Nine

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 323.
2 ibid., Page 324.
3 ibid., Page 326.
4 ibid., Page 325

Chapter Seventy

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 42.
2 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwickshire , page 99.
3 See in particular Richard Wilson: Will Power, Page 104-17.

Chapter Seventy-One

1 Wrightson: English Society ,1580 – 1680 , page 197.
2 Quoted in Gross(ed): After Shakespeare, Page 162.
3 Quoted in Onions and Lee(eds): Shakespeare's England, Volume One, Page 42.
4 Quoted in J.O.Halliwell-Phillips: Outlines of the Life of Shakespeare, Volume One Page 314.
5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 197.

Chapter Seventy-Two

1 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 165.
2 Quoted in Honan: Shakespeare: A Life, Page 320.
3 ibid., Page 319.
4 ibid., Page 320.
5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 177.
6 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 165.
7 ibid., Page 166.
8 Quoted in Stephanie Nolen: Shakespeare's Face, page 164.
9 Onions and Lee(eds): Shakespeare's England, Volume Two, Page 20.
10 Quoted in Duncan -Jones: Ungentle Shakespeare ,page 197.
11 Fripp: Shakespeare's Stratford , page 75.

Chapter Seventy-Three

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 328.
2 First noticed by katherine Duncan -Jones in Ungentle Shakespeare , page 157-8.
3 Quoted in A.Cargill: Shakespeare the Player, page 5.

Chapter Seventy-Four

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 189.
2 Quoted in Duncan -Jones: Ungentle Shakespeare ,page 165.
3 See Neville Coghill: Shakespeare 's Professional Skills, page78 ff.
4 Quoted in R.A.Foakes(ed.): Henslowe's Diary, page 47.

Chapter Seventy-Five

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 588.
2 Quoted in Park Honan: Shakespeare: A Life, Page 301.
3 ibid., page 299.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Pages 214-15.

Chapter Seventy-Six

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 210.
2 Quoted in Gross(ed): After Shakespeare, Page 216.
3 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 261.

Chapter Seventy-Seven

1 Quoted in Chambers: The Jacobean and Caroline Stage, volume Four, page 257.
2 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 629.
3 Quoted in Ben Weinreb and Christopher Hibbert (eds): The London Encyclopedia
(London, 1983), page 37.
4 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 629.
5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 332.
6 ibid.
7 Quoted in G.K.Hunter(ed.): All's Well That Ends Well, Arden edition (London, 1959), page xix.

Chapter Seventy-Eight

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 123.
2 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 633-4.
3 ibid., Page 640.
4 Quoted in Dures: English Catholicism, 1558-1642, page 44.
5 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 654.

Chapter Seventy-Nine

1 Quoted in Geoffrey Bullough: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Volume Five, page 270.
2 Quoted in Gurr: Playgoing in Shakespeare's London, page 64.
3 Frank Kermode: Shakespeare's Language, page 193.

Chapter Eighty

1 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwickshire , page 115.
2 ibid., Page 124.
3 Quoted in Richard Wilson: Will Power, Page 81.
4 Quoted in Kermode: Shakespeare's Language, page 243.

Chapter Eighty-One

1 Quoted in Leeds Barroll: Politics, Plague and Shakespeare's Theatre, page159.
2 quoted in Kay: Shakespeare: His Life , Work and Era , page 304.
3 Quoted in Duncan -Jones: Ungentle Shakespeare , page 204.
4 ibid., Page 205.
5 Wood: In Search of Shakespeare, Page 310.
6 Quoted in Norman Rabkin: Shakespeare and the Common Understanding, page 213.
7 Quoted in Roger Prior,"The Life of George Wilkins," Shakespeare Survey, Volume 25 (1972), page 144.

Chapter Eighty-Two

1 Quoted in Irwin Smith: Shakespeare Blackfriars Playhouse, Page 247-8.
2 Quoted in Beckerman: Shakespeare at the Globe, Page xii.
3 Quoted in Honan: Shakespeare: A Life, Page 346.
4 Quoted in Bate(ed.): The Romantics on Shakespeare, Page 282-3.

Chapter Eighty-Three

1 Quoted in Philip Brockbank(ed.): Coriolanus, Arden edition,(London,1976), page 25.
2 Quoted in Bate(ed): The Romantics on Shakespeare, Page 247.

3 Quoted in Mutschman and Wentersdorf: Shakespeare and Catholicism, page 103.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 255.

Chapter Eighty-Four

1 Quoted in Southworth: Shakespeare the Player , Page 245.
2 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 115.
3 Spurgeon: Shakespeare's Imagery , page 296.
4 Quoted in Katherine Duncan-Jones (ed): Shakespeare's Sonnets, Arden edition (London, 1997), Page 35. I am indebted generally to Professor Duncan-Jones's Introduction to this volume.
5 ibid., Page 36.
6 ibid., Page 49.
7 Quoted in Bate(ed): The Romantics on Shakespeare, Page 301.

Chapter Eighty-Five

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 337.
2 ibid., Page 338.
3 ibid., Page 341.
4 Quoted in Honigmann: Shakespeare's Impact on His Contemporaries, Page 141.
5 ibid., Page 143.
6 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 342.

Chapter Eighty-Six

1 Court transcript from Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, pages 90-5.

Chapter Eighty-Seven

1 Quoted in F.T.Prince (ed): The Poems, Arden edition(London,1960), page xxii.
2 Quoted in Honigmann: Shakespeare's Impact on His Contemporaries, Page 100.
3 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 224.
5 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 166.
6 Quoted in Richard Wilson: Secret Shakespeare, Page 260.
7 ibid., Page 166-7.
8 ibid., Page 260.
9 ibid., Page 206.

10 Quoted in Kay: Shakespeare: His Life , Work and Era , page 328.
11 Quoted in J.P.Collier: The Works of William Shakespeare ,(London,1858), page ccxliv.

Chapter Eighty-Eight

1 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 344.
2 Quoted in Peter Levi: The Life and Times of William Shakespeare, page330.
3 Quoted in Stanley Wells: Shakespeare: A Dramatic Life, page375.
4 Quoted in Bate(ed): The Romantics on Shakespeare, Page 556.
5 ibid., Page 557.

Chapter Eighty-Nine

1 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 230.
2 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 268.
3 ibid.
4 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 230.
5 Quoted in Mark Eccles: Shakespeare in Warwickshire , page133.
6 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 231.
7 ibid.

Chapter Ninety

1 Quoted in Fripp: Shakespeare Man and Artist, Volume Two, Page 816.
2 Quoted in Duncan -Jones: Ungentle Shakespeare , page 259.
3 See Halliwell-Phillips: Outlines of the Life of Shakespeare, Page 391.
4 Quoted in Chambers: Shakespeare: Facts and Problems, Volume Two, Page 250.
5 Quoted in C.I.Elton: William Shakespeare: His Family and Friends , page 306.
6 Lucy Gent: Albion's Classicism (London, 1995), page 325.
7 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare: A Documentary Life, Page 249-50.
8 ibid., Page 246.
9 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare's Lives , Page 78.

Chapter Ninety-One

1 Quoted in Duncan -Jones: Ungentle Shakespeare , page 309.
2 Quoted in Schoenbaum: Shakespeare's Lives , Page182.

المحتويات

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

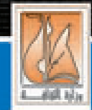


PETER ACKROYD

SHAKESPEARE

THE BIOGRAPHY





www.syrbook.gov.sy

مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٤٥٠ ل.س أو ما يعادلها